Zeitschrift: Bulletin de l'Association Pro Aventico
Herausgeber: Association Pro Aventico (Avenches)
Band: 61 (2020)

Artikel: La sculpture des jardins d'agrément d'Aventicum/Avenches
Autor: Kneubühl, Caroline
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-965688

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

La sculpture des jardins d'agrément d'*Aventicum*/Avenches

Caroline Kneubühl

Résumé

L'étude des jardins d'agrément en contexte privé est, pour la période romaine, un champ de recherche particulièrement complexe en raison de la discrétion des traces archéologiques qu'ils ont laissées. Cependant, depuis de nombreuses années, plusieurs travaux, menés principalement en Italie, ont été consacrés à l'aménagement des jardins ainsi qu'aux divers décors (mosaïques, peintures murales, sculptures, etc.) qui pouvaient les agrémenter.

Cet article est essentiellement consacré à l'art statuaire exposé dans ces espaces domestiques. Sa première partie comprend un rapide inventaire des diverses sources d'information disponibles, à commencer par les données archéologiques, recueillies en premier lieu sur les sites vésuviens tels que Pompéi et *Herculanum*. Les témoignages littéraires et des documents iconographiques antiques contribuent également à cerner la place et la fonction de la sculpture dans les jardins privés. La présentation plus détaillée des sculptures de deux riches *domus* campaniennes permet d'esquisser le décor de jardins d'agrément, tout en révélant les différentes thématiques présentes dans ces espaces.

Le second volet de l'article livre un état des connaissances sur les jardins privés d'*Aventicum* et leur décor sculpté. Douze rondes-bosses des collections du Musée romain d'Avenches – pour la plupart d'anciennes trouvailles – sont présentées dans un catalogue illustré. On y trouve aussi bien des divinités que des figurations mythologiques, humaines et animales. Une étude iconographique et contextuelle de ces sculptures, livrant des éléments de comparaison et des indices relatifs à leur vraisemblable appartenance à des jardins d'agrément, conclut cette présentation.

Zusammenfassung

Die Untersuchung von Ziergärten in Privathäusern stellt für die römische Zeit einen besonders komplexen Forschungsbereich dar, da die archäologischen Spuren, die sie hinterlassen haben, nur sehr spärlich sind. Dennoch widmen sich schon seit vielen Jahren verschiedene Arbeiten den vor allem in Italien untersuchten Gartenanlagen sowie ihrer Ausstattung mit Mosaiken, Wandmalereien, Skulpturen, usw.

Der vorliegende Artikel befasst sich im Wesentlichen mit den rundplastischen Werken, die diesen Bereich des Hauses schmückten. Den ersten Teil bildet ein kurzer Überblick über die verfügbaren Informationsquellen, beginnend mit der archäologischen Datenlage vor allem aus den Vesuvstätten Pompeji und *Herculanum*. Die antiken literarischen und ikonographischen Quellen tragen im Weiteren ebenfalls zur Beurteilung des Stellenwertes und der Funktion von Skulptur in den privaten Gärten bei. Die eingehende Betrachtung von Skulpturen aus zwei reichen kampanischen domus erlaubt einen Einblick in den nach verschiedenen thematischen Gesichtspunkten angeordneten Dekor dieser Ziergärten.

Im zweiten Teil wird der Forschungsstand zu den privaten Gärten von *Aventicum* und deren Skulpturenschmuck dargelegt. Zwölf Rundplastiken der Sammlung des Römermuseums von Avenches, von denen die meisten Altfunde sind, werden in einem Katalogteil mit zugehörigen Abbildungen präsentiert. Darunter befinden sich sowohl Darstellungen von Gottheiten wie mythologischen Figuren, Menschen und Tiere. Den Abschluss bildet die ikonografische und kontextuelle Untersuchung dieser Skulpturen. Die Vergleiche und Indizien lassen auf deren mögliche Verwendung als Schmuck von Ziergärten schliessen.

Übersetzung: Silvia Hirsch

Mots-clés

Avenches
Auenticum / Aventicum
sculpture
habitat
jardin
architecture domestique

Stichwörter

Avenches
Auenticum / Aventicum
Skulptur
Wohngebäude
Garten
Wohnarchitektur

Introduction[1]

À l'origine, les Romains, peuple rural, ne possédaient pas de jardins au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais plutôt des potagers familiaux placés à l'arrière de la maison[2]. Ces espaces revêtaient une fonction purement économique et utilitaire: nourrir la famille. Ils seront progressivement délaissés par les classes aisées de la population au profit de jardins de plaisance qui intègreront le plan d'aménagement de la maison, au point d'en devenir le centre, comme en témoignent notamment les *domus* de Pompéi.

L'évolution de l'enclos potager en jardin d'ornement est lente et est influencée par les contacts qu'entretient Rome avec la Grèce et le monde hellénistique[3]. Les auteurs antiques, tels que Cicéron, Virgile ou Pline le Jeune, accordent une place spéciale au jardin. Leurs textes dévoilent le sens et la fonction que revêtait cet espace dans la pensée romaine, ce qui se dégageait de ce lieu devenu l'endroit privilégié pour se détendre et s'adonner au plaisir. Sous l'Empire, les *domus* se parent de plus en plus souvent de jardins à péristyle. Le point culminant de cette évolution se situe au IIe s. ap. J.-C. durant lequel se développent de somptueux jardins, tel celui de la *villa* d'Hadrien à Tivoli (Latium, I). Propice à la réflexion et à la détente, le jardin devient le lieu par excellence pour s'adonner à l'*otium*: les propriétaires peuvent consacrer du temps aux loisirs en mettant de côté le travail (*negotium*) que l'on pratique surtout à l'intérieur. Ces jardins font aussi le lien avec la nature et constituent un pont entre la ville et la campagne, entre la nature sauvage et la nature maîtrisée. Le jardin d'agrément est également un lieu peuplé de personnages mythologiques ou d'animaux sauvages évoquant les grands parcs à gibier ou les *paradeisoi* des rois hellénistiques[4].

Ce sont des lieux aménagés où la sculpture dite «domestique» occupe manifestement une place importante. Dans les *domus*, on trouve fréquemment des représentations de divinités et de personnages mythologiques en lien avec le jardin, ayant vocation à transmettre un message particulier que les propriétaires souhaitent faire passer à travers elles[5].

Aventicum, capitale des Helvètes, a conservé un certain nombre de sculptures qui pourraient avoir appartenu à l'ornementation intérieure d'habitats ou avoir été exposées à l'extérieur, dans un cadre de jardin d'agrément. Dans cet article, un lot d'éléments sculptés en ronde-bosse est présenté sous la forme d'un catalogue[6]. La plupart d'entre eux sont d'anciennes trouvailles, permettant toutefois de proposer une première approche de ce type de décors.

De manière générale, les études consacrées aux sculptures de jardin en contexte provincial sont peu nombreuses, faute de trouvailles *in situ*. Pour le site d'Avenches, seules quelques interventions menées en contexte d'habitat ont bénéficié d'une publication exhaustive permettant une bonne appréhension des plans d'aménagement et des programmes décoratifs[7].

Fondé principalement sur les travaux de Martin Bossert[8], le catalogue proposé ci-après constitue le point de départ pour aborder les différents types de sculptures en ronde-bosse qui pouvaient agrémenter les jardins

* Ce travail est né il y a presque dix ans d'une discussion avec le professeur Michel Fuchs de l'Université de Lausanne. Je le remercie pour son soutien et son aide durant toute la durée de cette recherche. Dans le cadre de cette étude, j'ai également pu me rendre à Aix-en-Provence, au Centre Camille Jullian, où j'ai pu bénéficier de conseils avisés sur les méthodes de recherche dans le domaine de la sculpture, notamment de la part de Danièle Terrer, Henri Lavagne et Stéphanie Satre. Ce travail de recherche m'a conduit à Avenches dans le but d'étudier et de répertorier les sculptures présentées dans ce catalogue. Je remercie Marie-France Meylan Krause, ancienne directrice des SMRA, Sophie Delbarre-Bärtschi, conservatrice des collections, ainsi que Sandrine Bosse Buchanan et Sophie Romanens pour leur aide durant ce travail. Mes remerciements s'adressent également à Sophie Delbarre-Bärtschi, Daniel Castella, responsable de la recherche et des publications, Jean-Paul Dal Bianco, archiviste assistant, ainsi qu'à Andreas Schneider, photographe, pour leurs différentes contributions à cet article.

1 Cet article reprend une partie du mémoire de master défendu à l'Université de Lausanne en janvier 2013 sous la direction du Professeur Michel Fuchs et l'expertise de Danièle Terrer du Centre Camille Jullian, Maison méditerranéenne des sciences de l'Homme, Aix-en-Provence.

2 Grimal 1984, p. 205.

3 Vipard 2007, p. 233 et 235.

4 Grimal 1984, p. 81-84 («Les paradis orientaux»), en partic. p. 83 à propos de la composition de ces «paradis» et de leur influence sur les jardins d'agrément de la période romaine.

5 Farrar 2000, p. 97.

6 Pour cet article, seules les rondes-bosses ont été prises en considération. Celles-ci permettent de proposer une première approche des décors qui composent le jardin d'agrément. D'autres éléments en pierre (*pinaces*, *oscillae*, etc.) n'ont pas été traités car ils constituent des sujets de recherche à part entière.

7 Voir la contribution de P. Blanc «*Insulae* in Avenches/*Aventicum*, canton de Vaud, Suisse (CH)», présentée dans le cadre du colloque international «*Insulae* in Context» (Bâle/Augst; 25-28 septembre 2019) et qui dresse l'état des recherches sur les *insulae* d'*Aventicum* (à paraître). *Cf.* aussi *infra*, p. 99-101.

8 Les références bibliographiques des *CSIR* figurent dans la bibliographie. Voir principalement, pour cet article, Bossert 1983.

d'Avenches. À partir de ce petit corpus, nous tenterons de tisser des liens entre les contextes de découverte, les considérations stylistiques et les différentes thématiques liées au jardin. Il est rarement possible de déterminer avec certitude si telle ou telle sculpture appartenait véritablement à des décors de jardins d'agrément, mais il est parfois possible d'établir des hypothèses. Pompéi et les autres établissements de la région du Vésuve sont une source d'informations précieuses grâce aux nombreuses découvertes de sculptures réalisées *in situ*. L'étude iconographique permet aussi d'apporter des éléments confortant l'appartenance de ces sculptures à des décors de jardins.

La recherche scientifique autour des jardins romains

C'est avec les travaux de P. Grimal que s'ouvrent véritablement les recherches sur les jardins romains et, plus globalement, sur leur place dans la pensée romaine[9]. Ce chercheur privilégie une étude des textes et une approche historique, traçant notamment l'évolution du jardin primitif au jardin d'agrément, afin d'expliquer le lien étroit qu'entretiennent les Romains avec l'*hortus*. Il centre son propos autour du concept de naturalisme, omniprésent chez les Romains, qui permet de comprendre l'attachement pour cet espace réservé à la nature apprivoisée[10].

Des études plus récentes ont permis de faire progresser la recherche sur les jardins, en particulier les travaux menés par W.F. Jashemski. Ces derniers ont pu intégrer les données livrées par la botanique, permettant ainsi d'identifier des plantes cultivées dans ces lieux de plaisance[11]. L'ouvrage de référence de cette chercheuse, paru en deux volumes en 1979 et 1993, est consacré aux jardins de Pompéi et des villes vésuviennes. Le second de ces volumes est un catalogue recensant l'ensemble des jardins connus à Pompéi et dans ses environs, présentant les plans des aménagements, ainsi que l'historique des fouilles et des découvertes[12]. Plus récemment, un ouvrage collectif édité en 2018 propose une actualisation des recherches menées sur les

9 Grimal 1943; 1969 (1984); 2007.

10 Grimal 1969, p. 440-442.

11 Jashemski 1979; 1981, 1987, 1993, 2007. Cette chercheuse a eu le mérite, comme le mentionne Michel Fuchs, *«d'avoir repris d'anciennes fouilles et mené de nouvelles recherches sur les racines qui, comme les célèbres pétrifiés de Pompéi, ont laissé des traces parfaitement reconnaissables»*: Fuchs 2010, p. 124.

12 Jashemski 1979; 1993.

Fig. 1
Jardin à péristyle de la Maison des Vettii à Pompéi.

divers types de jardins, les sources littéraires et iconographiques, les éléments décoratifs et les techniques utilisées pour l'aménagement et l'entretien des jardins[13].

L'ouvrage publié par R. Neudecker en 1988 livre un riche catalogue de sculptures trouvées dans des *villae* d'Italie, classées par périodes et par thèmes[14]. Les recherches de E.J. Dwyer sur la sculpture domestique de Pompéi complètent dans ce registre les travaux de W.F. Jashemski. Ce chercheur propose une étude focalisée sur cinq maisons pompéiennes et leur équipement décoratif (fig. 1)[15]. Il établit pour chacune d'elle un catalogue répertoriant l'ensemble des sculptures découvertes *in situ*. Son inventaire fournit une base de référence pour une étude comparative, incluant des demeures luxueuses telles que la Maison de M. Lucretius évoquée plus loin[16].

Dans le même registre, l'article de S. De Caro présente les sculptures de la *villa* d'*Oplontis* (Torre Annunziata, Campanie, I) et livre un catalogue répertoriant des sculptures mises au jour *in situ*[17].

Les travaux de L. Farrar constituent une approche globale sur les jardins de Rome et des provinces[18]. Cette chercheuse consacre plusieurs ouvrages à ce sujet et sur des thématiques telles que l'évolution du jardin, les différents types de jardins, les décors et l'architecture, le paysage des jardins, le rôle de l'eau, les fleurs et la faune ainsi que sur l'horticulture romaine.

Le jardin dans l'Antiquité romaine

Les sources littéraires : le point de vue des auteurs antiques

Le jardin, du fait de sa nature essentiellement organique, laisse peu de traces archéologiques. Il s'agit d'un contexte de fouille difficile à appréhender et, même en recourant aux méthodes d'analyse les plus pointues, il n'est pas évident de savoir comment étaient aménagés les jardins, notamment dans nos régions[19].

Pour comprendre l'évolution de cet espace initialement appelé *heredium* dans la maison italique, et qui deviendra, plus tard, un jardin de plaisance et un lieu de loisir, il est intéressant de se tourner vers les sources écrites[20]. Bien qu'elles ne puissent se substituer aux témoins archéologiques et qu'elles ne permettent pas à elles seules d'affirmer, sur le terrain, l'appartenance d'une sculpture à un décor de jardin, elles ont le mérite d'offrir un point de départ pour comprendre l'aménagement de ces jardins et le choix des décors par leurs propriétaires. Confrontées aux indices archéologiques, ces sources écrites permettent de saisir le sens et la fonction de l'*hortus* dans la pensée romaine[21]. Relevons que la tradition littéraire grecque a aussi durablement façonné le concept du jardin dans la pensée latine : les écrits d'Homère, en particulier, ont imprégné les esprits autour de thèmes récurrents tels que l'abondance, la fécondité ou encore les jardins des dieux, qui seront largement déclinés dans les jardins romains.

Les sources latines livrent principalement des informations sur l'agriculture et le jardinage. À l'époque républicaine, le jardin est un potager ou encore un verger permettant la subsistance de la famille. Au IIe s. av. J.-C., le traité de Caton l'Ancien, *De agri cultura*, analyse et conseille ses lecteurs sur l'organisation de la ferme dans le domaine agricole. Varron (116-27 av. J.-C.), Columelle (milieu du Ier s. ap. J.-C.) et Palladius (IVe-Ve s. ap. J.-C.) utilisent également le même titre pour leurs écrits. Le traité de Palladius était particulièrement populaire pour son calendrier et ses conseils de jardinage[22]. Ces traités ne fournissent guère d'indications sur les décors et les aménagements des jardins de plaisance proprement dits. Le peuple romain étant originellement un peuple agraire, certains voyaient l'arrivée des jardins d'agrément avec quelques réticences. Néanmoins, tout au long de la période romaine, le jardin, qu'il soit enclos potager ou jardin d'agrément, est un espace qui représente la nature à laquelle les Romains sont profondément attachés.

Les écrits de Cicéron révèlent l'attachement et les liens qu'entretiennent les Romains avec le jardin d'agrément. Cicéron fait l'éloge des siens, les qualifiant de propices à la réflexion[23]. Le jardin est «*un lieu privilégié où, parmi les œuvres d'art grecques, les mythes familiers* [...], *il pouvait communier avec toute la culture hellénique*»[24]. C'est le lieu par excellence pour s'adonner à l'exercice de la pensée. Plusieurs de ses lettres nous renseignent sur l'organisation du décor du

13 Jashemski *et al.* (ed.) 2018.

14 Neudecker 1988.

15 Dwyer 1982.

16 *Cf. infra*, p. 96-97. Voir également la publication récente de Berg/Kuivalainen 2019.

17 De Caro 1987.

18 Farrar 1996; 1998.

19 Les jardins de l'établissement rural de Vallon (FR), proche d'Avenches, ont toutefois fait l'objet de plusieurs campagnes de fouille. Voir Agustoni 2006; Agustoni/Monnier 2010.

20 Grimal 1984, p. 41.

21 Voir principalement les travaux de P. Grimal (*supra*, p. 91 et n. 9).

22 Bowe 2004, p. 8.

23 *De Orat.*, II, 19. *Cf.* Grimal 1984, p. 363.

24 Grimal 1984, p. 363. C'est d'ailleurs dans ses jardins qu'il écrit ses œuvres maîtresses : *ibid.*, p. 364.

jardin et sur le choix et la place de l'art statuaire, ainsi que sur l'importance qu'il attache à créer une ambiance particulière[25] :

«Mes statues et les Herméraclès, je voudrais que comme tu me l'écris, tu saisisses la première occasion favorable pour les embarquer; de même, si tu peux trouver quelque autre statue qui convienne à l'endroit que tu connais, et particulièrement des œuvres d'art qui te paraîtront propres à une palestre et à un gymnase. (...) Je te prie en outre de me procurer des bas-reliefs que je puisse enchâsser dans les murs de mon petit atrium, et deux margelles ornées de reliefs.»

Cicéron, *Correspondance, à Atticus* I, 10, 3 (lettre 6)

«Quant à moi, je t'affirme ceci, qui est plus de ma compétence: tu auras une villa d'un merveilleux agrément, pour peu que tu y ajoutes une piscine et des jets d'eau, et que tu fasses verdoyer un bosquet autour de la palestre.»

Cicéron, *Correspondance, à son frère Quintus* III, 1 (lettre 149)

*«J'ai félicité le jardinier: il a si bien tout revêtu de lierre, tant le mur de soutènement de la villa que l'intervalle des colonnes de la promenade, que finalement les statues de personnages grecs ont l'air de s'occuper de jardinage et de recommander le lierre à notre attention. Dès à présent, rien de plus frais, de plus moussu que l'*apodyterium.*»*

Cicéron, *Correspondance, à son frère Quintus* III, 1 (lettre 149)

Ces différents textes de Cicéron illustrent la volonté d'orner ce lieu qu'est le jardin, l'importance que prend le choix des sculptures, mais aussi l'emplacement qu'elles occupent, comme en témoignent les félicitations de leur auteur au jardinier pour avoir si bien aménagé le jardin que les sculptures prennent vie, pour ainsi dire.

Comme d'autres auteurs, Varron entretient un lien particulier avec la terre nourricière dont il est un grand propriétaire[26]. À l'inverse de Caton, il donne un double sens à l'agriculture qu'il considère à la fois utile et source de plaisir. Varron, qui désapprouve le luxe ostentatoire d'un jardin de Lucullus, prône plutôt un équilibre entre la *villa* de plaisance et la ferme agricole[27].

Dans ses *Géorgiques*, Virgile n'ose pas consacrer un livre entier aux jardins[28]. Le poète évoque néanmoins le vieux jardin romain à travers l'épisode du «vieillard de Tarente», qui dépeint un jardin où bourdonnent les abeilles et où les ruisseaux parcourent les plaines[29].

Des années plus tard, dans ses lettres, Pline le Jeune évoque quelques détails sur l'aménagement des jardins à son époque lorsqu'il décrit le paysage de la Toscane qu'il voit depuis sa maison[30]. Il décrit celui-ci comme un amphithéâtre, propice à représenter le spectacle de la nature et, plus loin, il décrit l'aménagement végétal et l'ambiance qui se dégagent de ses jardins :

«(...) Vous aurez un grand plaisir à regarder la situation de ce pays du haut d'une montagne. Vous ne croirez point voir des terres, mais un paysage peint exprès, tant vos yeux, de quelque côté qu'ils se tournent, seront charmés par l'arrangement et par la variété des objets...»

«Devant le portique un parterre est divisé en plates-bandes par des bordures de buis taillé avec la plus grande fantaisie; de là descend en pente douce un tapis de verdure, dans lequel le buis dessine des figures d'animaux qui se font vis-à-vis; plus bas dans la partie plate se jouent des acanthes souples et je dirais presque ondoyantes. Ce parterre est entouré d'une allée bordée d'arbustes verts, tenus bas et taillés de mille manières.»

Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 13

Comme le souligne P. Grimal, *«cette lettre marque comme la consécration d'une vision de la campagne comme «jardin» proposé aux hommes, l'achèvement de cet «apprivoisement» de l'espace extra-urbain* [...]. *Dorénavant, l'homme, qui habite une cité, a appris à dominer le paysage, la terre qu'il cultive»*[31]. C'est à travers les mots de ces différents auteurs latins qu'il est possible de comprendre le lien ambigu et profond que pouvaient entretenir les Romains avec leurs jardins. Y transparaît l'importance de la terre nourricière, progressivement associée à une volonté indéniable de transformer le jardin en un lieu d'agrément, de plaisir et de nature maîtrisée. On comprend dès lors que les différents décors et, en particulier, l'art statuaire jouent un rôle prépondérant dans l'aménagement des jardins d'agrément.

Bien évidemment, la question se pose de savoir dans quelle mesure la conception du jardin privé telle qu'elle transparaît dans ces textes, rédigés par des membres de l'élite romaine et italienne, a pu être adoptée telle quelle par les notables provinciaux.

25 Luginbühl/Monnier/Dubois 2001, p. 105.

26 Grimal 1984, p. 364.

27 Grimal 1969, p. 366: Pour Varron, la terre féconde est source de plaisir pour l'homme et *«accorde cela avec le goût du pittoresque et des élégances qui font le charme des 'jardins à la grecque'».*

28 *«Comme s'il avait hésité à inclure dans une 'épopée de la terre' un art qui, selon l'humeur de chacun, pouvait ou bien passer pour une activité mineure ou bien être honni, comme un luxe coupable, détournant l'agriculture de sa fin naturelle, qui est la nourriture des hommes»* (Grimal 2007, p. 568).

29 *Géorg.*, IV, 116-148. P. Grimal y voit le souhait de *«montrer qu'il est possible de retrouver jusque dans les cultures les plus vulgaires ce que ses contemporains demandaient aux parcs de plaisance»* (Grimal 1969, p. 568).

30 *Lettres*, V, 6.

31 Grimal 2007, p. 533.

Les sources iconographiques : l'apport de la peinture murale et de la mosaïque

Les peintures murales romaines constituent la principale source iconographique pour les décors de jardin. Un nombre relativement important de peintures illustrent en effet cette thématique, notamment en Italie à l'époque du 3e style pompéien (1ère moitié du Ier s. ap. J.-C.), mais aussi dans les provinces de l'Empire au IIe s. ap. J.-C. par exemple[32]. Les vues de jardins sont cependant difficiles à rattacher à un style précis. Ces décors, réalisés le plus souvent de manière naturaliste, illustrent divers aménagements qui prennent parfois l'aspect de véritables architectures de jardins. On y trouve représenté des plantes, des fleurs, des arbustes et des vergers, mais aussi des oiseaux, des fontaines, des éléments sculptés, des clôtures ou encore des pergolas. Ces peintures, qui ornaient aussi bien le mur de fond de jardins, prolongeant ainsi la nature réelle par un décor fictif, que des pièces fermées, sont d'une grande utilité pour entrevoir l'aspect que pouvait prendre ces espaces d'agrément, si chers aux Romains.

Parmi les peintures de jardins les plus célèbres, nous pouvons citer celles de la *Villa* de Livie à *Prima Porta* à Rome, celles de la Maison du Verger à Pompéi (I, 9, 5-6) (fig. 2) ou encore celles du *triclinium* d'été de la Maison du Bracelet d'or à Pompéi (VI, 17, 42) (fig. 3). Si le décor peint du grand nymphée souterrain de la *villa* de Livie montre avant tout une riche végétation, peuplée

32 Concernant les représentations de jardins, voir par ex. Jashemski 1979, p. 55-88, et Jashemski 1993, p. 313-404 ; Barbet 1985, p. 136-139 ; Bergmann 2018.

Fig. 2 *(ci-dessus)*
Peinture de jardin de la Maison du Verger à Pompéi (I, 9, 5-6).

Fig. 3 *(ci-contre)*
Peinture de jardin de la Maison du Bracelet d'or à Pompéi (VI, 17, 42).

d'oiseaux et contenue derrière des balustrades, les deux maisons pompéiennes associent aussi bien plantes, oiseaux, vasques et barrières, que sculptures, *oscilla* ou encore tableaux sur pilastres (*stylopinakia*).

Quelques mosaïques[33], provenant surtout d'Afrique du Nord et d'Espagne, développent également ce thème, mais de manière souvent moins réaliste que les fresques. Elles mettent généralement en scène diverses espèces végétales (fleurs, fruits, vigne, arbustes), des oiseaux et des fontaines, le plus fréquemment des vasques auxquelles s'abreuvent des oiseaux.

Les sources archéologiques: l'exemple des villes vésuviennes

L'éruption du Vésuve en 79 av. J.-C. a figé un instant de la vie quotidienne des habitants des villes vésuviennes. Cette catastrophe naturelle a, si l'on peut dire, sauvegardé de nombreuses maisons et jardins de Campanie, constituant ainsi un corpus de référence pour l'étude des jardins d'agrément et de leurs aménagements décoratifs, grâce à la découverte de sculptures et de programmes décoratifs *in situ*. Dans le cadre de la présente étude, ces sites livrent de précieux éléments de comparaison et permettent de formuler des hypothèses autour des découvertes de ce type faites à Avenches.

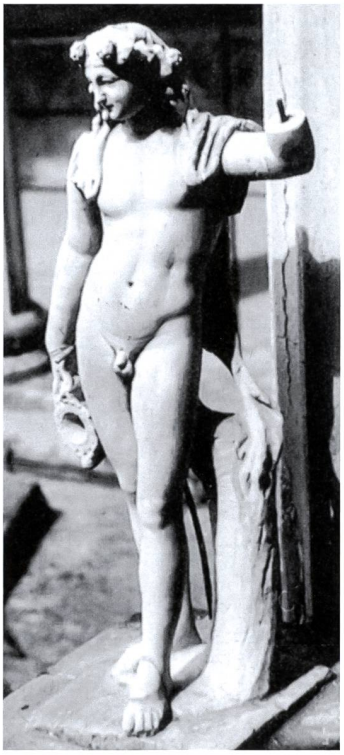
Connue pour ses opulents décors, la Maison des Vettii à Pompéi (VI, 15, 1) est sans doute l'une des plus riches et des plus célèbres. C'est elle, certainement, qui fournit le plus d'informations et d'éléments de comparaison pour notre recherche[34]. Son grand jardin à péristyle (fig. 1) se caractérise par un riche programme décoratif. Douze statuettes de fontaines (deux en bronze et dix en marbre) étaient placées sur des socles entre les colonnades du portique et déversait l'eau dans huit bassins de marbre à pied. Sur les douze statuettes de fontaine, neuf ont été conservées et trois possédaient encore le jet incorporé à la statue pour l'écoulement de l'eau[35].

Les statuettes en bronze, trouvées au nord du jardin, représentaient de jeunes garçons nus tenant une grappe de raison dans une main et de l'autre un canard dont le bec projetait de l'eau (fig. 4)[36]. Un autre garçon, en marbre, prenait place dans l'angle sud-ouest du jardin. Le monde bachique était illustré par la présence d'un jeune homme couronné de lierre, identifié comme un jeune Bacchus (fig. 5)[37] et d'un personnage couronné de pommes de pin reconnu comme un satyre (fig. 6)[38]. Deux hermès en marbre dont les piliers étaient décorés de motifs de lierre en relief étaient disposés près d'un bassin rond. À leur sommet, se trouvaient des bustes bicéphales représentant deux personnages mythologiques: un Silène et une bacchante (*cf.* fig. 40), et d'autre part Bacchus et Ariane[39].

Fig. 4
Sculpture en bronze d'un jeune garçon nu de la Maison des Vettii à Pompéi. Haut. 60 cm (sans la base).

Fig. 5 *(en bas à g.)*
Sculpture en marbre d'un jeune Bacchus de la Maison des Vettii à Pompéi. Haut. 60 cm (sans la base).

Fig. 6 *(en bas à dr.)*
Sculpture en marbre d'un satyre de la Maison des Vettii à Pompéi. Haut. 58 cm (sans le socle).



33 Voir par exemple Jashemski 1993, p. 393; Bergmann 2018, p. 316; Malek 2018.

34 Jashemski 1993, p. 153-155 (n° 294).

35 Jashemski 1993, p. 153.

36 Inv. P704-705.

37 Inv. P678.

38 Inv. P678-687.

39 Jashemski 1993, p. 154, inv. P630.

Fig. 7
Jardin de la Maison de M. Lucretius à Pompéi.

Une autre demeure, tout aussi remarquable, est la Maison de M. Lucretius à Pompéi (IX, 3, 5/24) (fig. 7)[40]. Fouillé en 1847, ce jardin a comme particularité de se trouver à un niveau nettement plus élevé (0,93 cm) que l'*atrium* et le *tablinum*, ce qui avait pour effet de présenter dès leur entrée aux visiteurs une vue saisissante du jardin[41]. Au centre de cet espace se trouvait une impressionnante fontaine en forme de niche et décorée de mosaïques et de coquillages. Au centre de la niche prenait place un Silène tenant une outre dans sa main gauche[42] d'où l'eau s'écoulait en cascade sur les marches en marbre jusqu'au bassin qui occupait une grande partie du jardin (fig. 8 et 43). Autour du bassin, quatre petits hermès bicéphales illustraient des thèmes dionysiaques, dont l'un, en marbre, figurant Bacchus barbu et imberbe[43].

40 Jashemski 1993, p. 231-233 (n° 479).
41 Jashemski 1993, p. 231.
42 Haut. 64 cm; inv. 20332.
43 Inv. 20333 ?, 20338, 20627 et 20628.

Fig. 8
Vue de la fontaine de la Maison de M. Lucretius à Pompéi devant laquelle se trouve, au centre, un Silène portant une outre de vin.

Un peu à l'écart du bassin, deux statuettes plus grandes et de meilleure qualité représentaient des satyres (fig. 9)[44]. On retrouve également non loin du bassin, au milieu de la verdure, de nombreuses statuettes de petits animaux de tailles diverses tels que des lièvres, deux ibis, un canard, un cerf ou encore une vache (fig. 10)[45].

Ces deux *domus* campaniennes offrent une vue d'ensemble de ce qui pouvait orner un jardin d'agrément et permettent de mettre en évidence différentes thématiques de l'art statuaire telles que l'entourage de Bacchus, la présence de jeunes enfants ou encore d'animaux.

Pour conclure et sans pouvoir y répondre, on ne peut évidemment éluder la question de savoir si les modalités d'aménagement et de décoration des jardins domestiques méditerranéens ont pu se retrouver telles quelles dans le contexte culturel et sous le climat bien différents des villes du nord des Alpes et d'*Aventicum* en particulier.

L'étude de la statuaire domestique

Une des principales entraves à l'étude de l'art statuaire réside dans la rareté des découvertes *in situ* et donc dans la difficulté de l'appréhender dans son environnement originel. Avenches n'échappe pas à cet état de fait: la majorité des éléments conservés dans les collections de son Musée sont d'anciennes trouvailles pour lesquelles l'emplacement d'origine n'est pas certain et les informations assez vagues, voire absentes. Considérée globalement, la sculpture domestique[46], qui regroupe essentiellement les sculptures qui décorent les maisons privées et leurs jardins, est, de fait, un décor facilement amovible, à l'inverse d'une peinture murale ou encore d'une mosaïque, bien que leur déplacement ne soit pas totalement impossible. Il est donc difficile d'identifier intrinsèquement une sculpture domestique lorsque celle-ci n'est pas trouvée *in situ*. Même lorsque l'on en découvre une dans un contexte d'habitat privé, il n'est pas évident d'affirmer avec certitude qu'il s'agit bien de son emplacement d'origine. La sculpture domestique laisse peu de traces archéologiques telles que le négatif d'un support, par exemple[47].

À ce propos, Ph. Jockey relève que la constitution d'un corpus, tel qu'il se fait pour la mosaïque ou la peinture murale par exemple, reste particulièrement compliquée pour la sculpture, car «*le critère de base d'un tel corpus devrait être la provenance domestique de l'objet*». Il ajoute: «*Trop d'œuvres sont hors contexte, privées de cette partie essentielle de leur État-civil qu'était l'indication de leur lieu permanent de résidence. En outre, lorsque par chance, un fragment sculpté est trouvé dans un contexte domestique assuré, son caractère isolé interdit de l'intégrer, sans précaution, à un corpus.* [...] *la sculpture qu'on trouve dans une maison, dans les cas d'abandon progressif d'un site, est souvent celle que l'on n'a pas prise, négligée pour son insignifiance. Dans ces conditions, constituer un corpus à partir de ce type d'objets pourrait conduire à donner, de la parure sculptée des maisons, une vue largement erronée*»[48].

Bien que les sculptures domestiques d'Avenches ne soient jamais trouvées dans leur exact contexte d'origine et que certaines pièces soient aujourd'hui détruites, on s'autorise à supposer que l'exposition de ces œuvres dans les *domus* avenchoises se rapprochait de celle observée dans les villes vésuviennes, dans lesquelles la décoration de certaines maisons privées a été découverte *in situ*. Comme nous l'avons vu plus haut, ces sites de référence permettent parfois de proposer des hypothèses et d'établir des liens entre une sculpture sans localisation précise et un contexte de jardin ou, plus généralement, de résidence. Quelques parallèles avec d'autres sites de Suisse, comme la *villa* d'Orbe (VD)-*Boscéaz* par exemple, apportent parfois des indices complémentaires quant à l'appartenance à un décor domestique, voir à celui d'un jardin. L'étude iconographique et les récurrences thématiques peuvent également aider à l'identification de l'art statuaire des jardins d'agrément[49].

Fig. 9
Un des deux satyres de la Maison de M. Lucretius à Pompéi. Hauteur 66,2 cm (sans la base).

Fig. 10
Sculptures en marbre de petits animaux disposés autour du bassin du jardin de la Maison de M. Lucretius à Pompéi.

44 Jashemski 1993, p. 232. Haut. 79 cm avec la base; inv. 20331. Haut. 83 cm avec la base; inv. 20333.

45 Berg/Kuivalainen 2019, en partic. p. 95-102.

46 Jockey 1996, p. 196.

47 Jockey 1996, p. 197.

48 Jockey 1996, p. 210.

49 Voir notamment Farrar 2000, chap. 6: «Garden sculpture», p. 97-129.

La sculpture comme composante du jardin d'agrément

L'une des caractéristiques des jardins d'agrément d'époque romaine est sans aucun doute la variété des éléments décoratifs qui s'y trouvaient, comme le mobilier, la sculpture en pierre ou en bronze, la peinture murale, etc. Souvent représentée dans les peintures murales en contexte de jardin, la sculpture occupe assurément une place importante dans l'aménagement de ces lieux. En marbre, mais aussi en calcaire, en bronze ou en terre cuite, la sculpture donne de la vie et contribue à créer des ambiances. Un certain nombre de ces objets étaient placés de manière aléatoire, sans concept précis, et d'autres placés à des endroits en suivant un programme réfléchi pour attirer l'œil du visiteur[50].

Au cours des siècles, l'art iconographique se développe au gré des modes et des traditions, prenant une importance particulière dans l'aménagement de ces lieux de plaisance. Les jardins sont des lieux non seulement aménagés, mais également habités[51]. Toute une myriade de présences divines telles que Bacchus et sa suite, l'un des sujets favoris dans les jardins, côtoie des animaux, des enfants qui jouent ou encore des philosophes ou des athlètes. Le jardin reflète le lien intime qu'entretiennent les Romains avec la nature et diverses entités religieuses. L'utilisation de la statuaire est révélatrice d'une société romaine en constante évolution. Les sculptures jouent parfois un rôle précis dans un tableau imaginé par le propriétaire pour délivrer un message. En outre, l'art statuaire signale aussi la richesse et le statut social du propriétaire.

Reconnaître une sculpture appartenant à l'origine à un jardin reste un exercice difficile dans la mesure où très souvent, comme on l'a dit, le contexte exact n'est pas connu. Cependant, certains traits communs semblent se dégager dans la sculpture domestique associée aux jardins privés. L. Farrar souligne trois critères récurrents: la taille plutôt réduite, la qualité de la sculpture et son association avec des thématiques privilégiées, telles que la sphère bachique par exemple[52]. Toutefois, à eux seuls, ces critères ne permettent pas d'établir avec certitude l'appartenance d'une sculpture à un jardin d'agrément.

D'après cette chercheuse, et on le constatera dans le catalogue, les sculptures de jardin sont souvent de petite taille, adaptée à l'espace dans lequel elles se trouvent. Une sculpture n'aura pas la même taille dans un jardin privé que dans un parc public, dans lequel les représentations sont parfois plus grandes que nature.

Le deuxième élément à prendre en considération est la production en série des sculptures de jardin, qui peut se traduire par une moins bonne qualité d'exécution que lors de la réalisation d'un original[53]. Nombre de ces statues sont des répliques de célèbres statues grecques; certaines sont des copies conformes des originaux et d'autres sont inspirées de ces modèles. Dans la plupart des cas, on observe une standardisation des modèles, peut-être due à la rareté des œuvres originales connues des sculpteurs. Pour la plupart des propriétaires, seules ces copies pouvaient être acquises pour leur jardin privé[54].

Le troisième critère d'identification proposé est le choix des personnages représentés et de leurs attributs. Généralement, il s'agit de figures mythologiques en lien étroit avec la nature, le jardin, la forêt, la fertilité, etc. Certaines parties du jardin pouvaient être consacrées à un thème défini, comme le montre la présence de statues d'inspiration égyptienne dans le jardin de la *villa* d'Hadrien. Les statues pouvaient également être sélectionnées selon le thème que le propriétaire souhaitait mettre en avant ou selon l'ambiance qu'il voulait créer. Par exemple, le choix de placer des hermès représentant des philosophes pourrait résulter de la volonté d'un propriétaire de figurer l'Académie. Cependant, un jardin n'est pas nécessairement aménagé selon un thème précis. Il peut également contenir des pièces acquises au fil du temps et des générations. Un thème pouvait correspondre à une génération, puis changer avec la suivante, ce qui avait pour effet de constituer des collections d'objets hétéroclites et de transformer l'esprit du jardin au fil du temps[55].

Pour W.F. Jashemski, la sculpture a des fonctions étroitement associées à la religion[56]. Il paraît évident que la présence du cycle bachique a une signification précise et sacrée dans un jardin. À Pompéi, des autels ont été trouvés à côté de certaines sculptures et d'autres prenaient place dans des alcôves. Leurs dieux étaient omniprésents dans le quotidien des Anciens[57]. Il n'est donc pas étonnant de retrouver des figures divines en grand nombre dans leurs jardins.

50 Farrar 1998, p. 97.

51 Fuchs 2010, p. 133.

52 Farrar 1998, p. 103.

53 Farrar 1998, p. 103.

54 Hartswick 2018, p. 351.

55 Grimal 2007, p. 537: *«Et il en va ainsi à toutes les époques. Chacune d'elles possède en propre ses thèmes paysagistes. Tel spectacle, qui laissait une génération indifférente, acquiert soudain, pour une autre, une valeur éminente».*

56 Jashemski 1979, p. 115.

57 Farrar 2016, p. 139.

Avenches, ses jardins et leurs décors : un bref état de la recherche

Sur le site d'*Aventicum*, l'organisation des édifices résidentiels et, plus spécifiquement, l'aménagement de leurs jardins n'ont, à ce jour, guère focalisé l'attention des archéologues[58]. Plusieurs demeures dotées de jardins ont néanmoins fait l'objet de fouilles d'une certaine ampleur et de publications récentes, ce qui permet de dresser quelques premiers constats. En survolant les quartiers réguliers de la ville, on observe que les espaces à ciel ouvert – cours et jardins – occupent des surfaces importantes dans la plupart des habitations fouillées sur une emprise suffisante pour en appréhender l'organisation. Toutefois, faute de temps et de ressources, ces espaces n'ont pratiquement jamais pu faire l'objet d'une exploration étendue en fouille fine. De ce fait, il n'est pas toujours évident d'opérer la distinction entre des cours et des jardins et de définir les activités – domestiques, artisanales, vivrières ou de loisir – pratiquées dans ces espaces sur la seule base des vestiges et du mobilier mis au jour.

Il s'avère ainsi que la plupart des jardins identifiés le sont indirectement, sur la base de leur grande étendue, de l'absence de sols aménagés et, surtout, de la présence sur leurs côtés de galeries à colonnade[59], inspirées du modèle méditerranéen et formant dans plusieurs cas de véritables péristyles, comme dans l'*insula* 4 Ouest par exemple[60]. L'un des exemples avenchois les plus spectaculaires de jardins à péristyle – et aussi, à ce jour, l'un des plus anciens de la ville puisqu'il remonte au milieu du Ier s. ap. J.-C. – est celui mis au jour dans la *domus* Est de l'*insula* 12[61]. D'une surface de 135 m², ce jardin est traversé par une allée centrale et entouré d'un péristyle à colonnade de molasse dont de nombreux éléments ont été mis au jour dans les remblais d'installation de l'état ultérieur (fig. 11). À l'époque flavienne, une nouvelle grande cour-jardin y est aménagée, bordée d'au moins deux portiques[62].

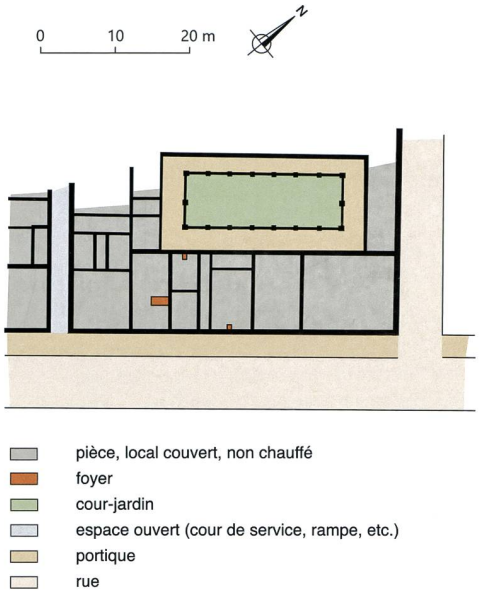


Fig. 11
Plan simplifié de la domus *Est de l'*insula *12 au milieu du Ier s. ap. J.-C.*

On trouve également deux cours-jardins dans la *domus* Ouest de ce même quartier, dans sa phase d'aménagement du IIe s.[63]. Un autre bel exemple de jardin à péristyle, bien plus vaste et en forme de T, se rencontre dans la *domus* Est de l'*insula* 13 (fig. 12 et 13)[64]. Dans la branche sud du T, a été mis au jour le soubassement d'un bassin rectangulaire de 12 x 6 m, lui-même flanqué des fondations d'une fontaine ou d'une pièce d'eau secondaire présumée. Deux autres cours-jardins rectangulaires ont été aménagés dans la *domus* Ouest, bordées de colonnades sur deux côtés pour l'une et sur trois ou quatre côtés pour l'autre. Ces divers jardins occupent plus du tiers de la surface des résidences. Des

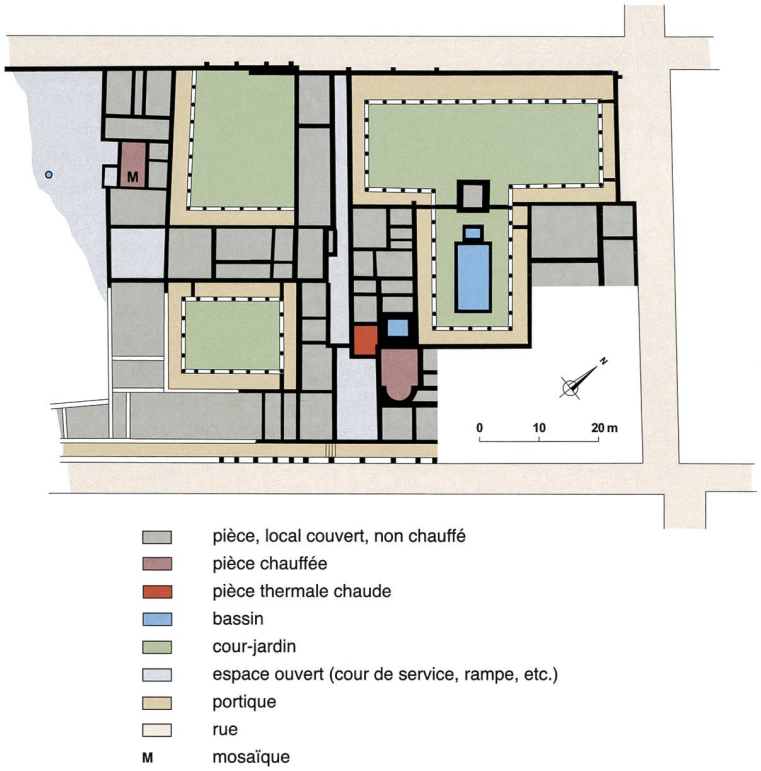


Fig. 12
*Plan simplifié de l'*insula *13 au IIe s. ap. J.-C.*

58 Un état des connaissances a été dressé il y a près de 25 ans par D. Paunier (Paunier 1996) et une brève synthèse rédigée peu après par J. Morel (Morel 2001). *Cf.* également Castella (dir.) *et al.* 2015, p. 91-98.

59 Sur trois côtés apparemment dans le cas de l'*insula* 16 Est, par exemple : Bögli *et al.* 1970/1971, pl. 20.

60 *BPA* 49, 2007, fig. 4, p. 231.

61 Morel 2001, p. 42-43 ; Morel *et al.* 2001, p. 25-29 ; Bertschin 2018, p. 222-225 et Abb. 33-39.

62 Morel *et al.* 2001, p. 35-37.

63 Morel *et al.* 2001, fig. 36 et 43.

64 Morel 1993 ; Morel 2001, p. 44-46 ; Bertschin 2018, p. 225-226 et Abb. 41-43.

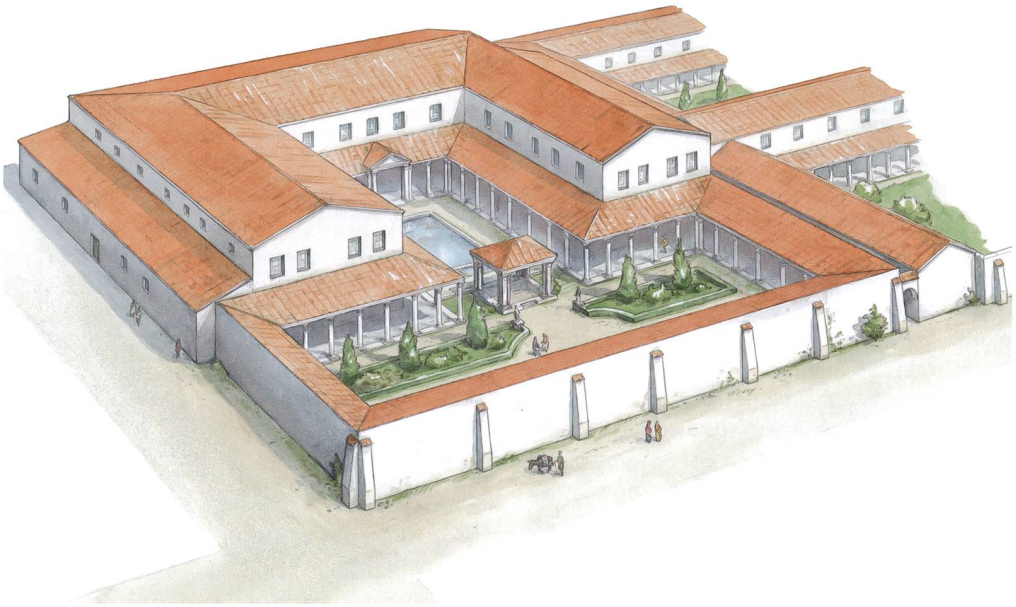


Fig. 13
Restitution de la domus *Est de l'*insula *13.*

jardins à péristyle agrémentent également des édifices résidentiels établis en marge des quartiers réguliers, à l'exemple de la *domus* édifiée au nord des *insulae* 3 et 4[65]. Le cas de l'édifice palatial de *Derrière la Tour*, aux dimensions hors norme et au statut sans doute un peu particulier, mérite également d'être évoqué (fig. 14 et 15). Une immense cour-jardin rectangulaire à péristyle y est adjointe à la *domus* primitive dans le courant du IIe s. ap. J.-C. Une canalisation partiellement dégagée dans la cour suggère l'existence d'une pièce d'eau centrale. En contrebas de la cour-jardin, au nord, une placette allongée est agrémentée de plusieurs pièces d'eau (bassins ou fontaines) aménagées côté jardin dans des niches semi-circulaires[66].

65 Vuichard Pigueron 2003 ; Bertschin 2018, p. 218-219 et Abb. 22.

66 Morel 2010, p. 99-107.

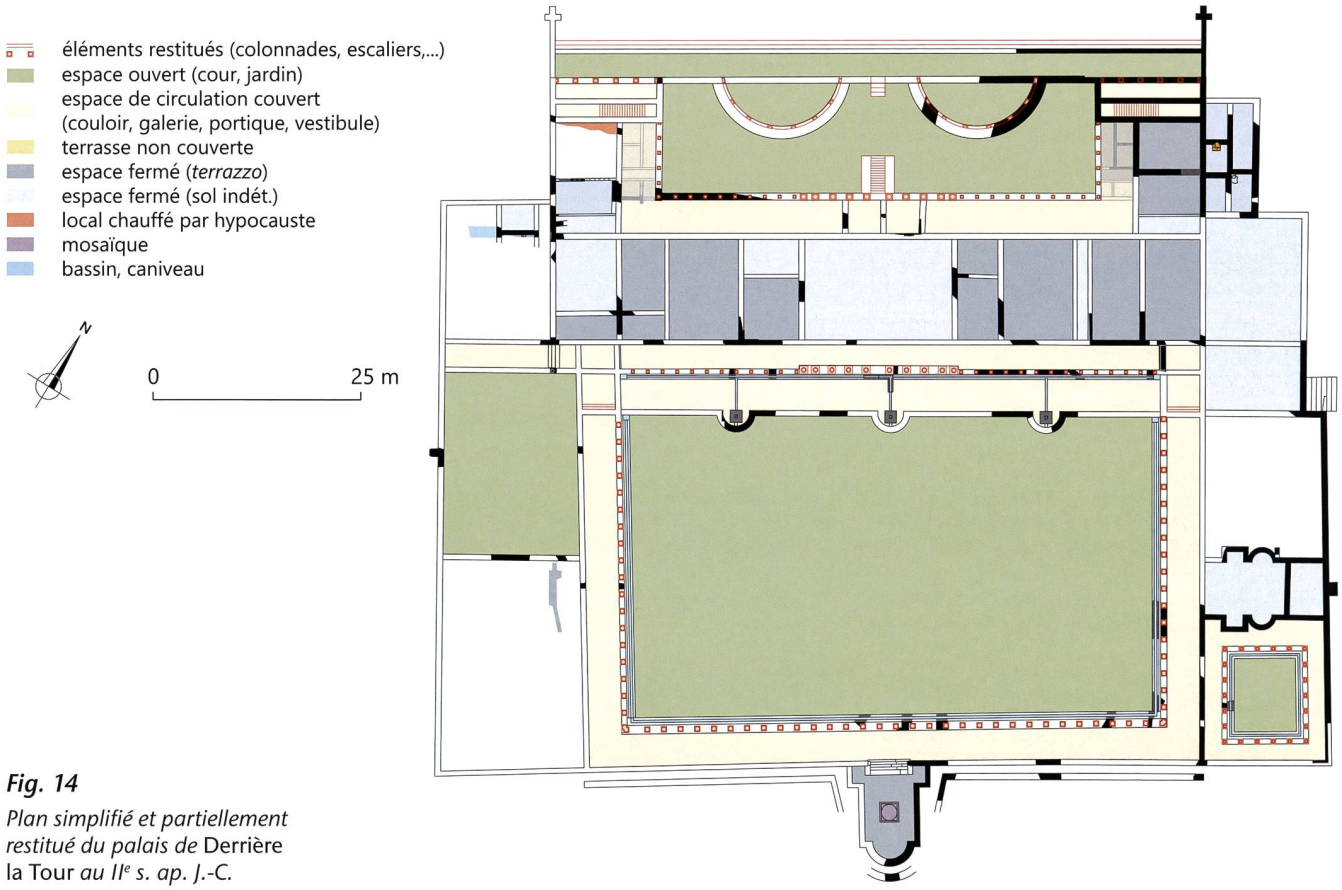


Fig. 14
Plan simplifié et partiellement restitué du palais de Derrière la Tour *au IIe s. ap. J.-C.*

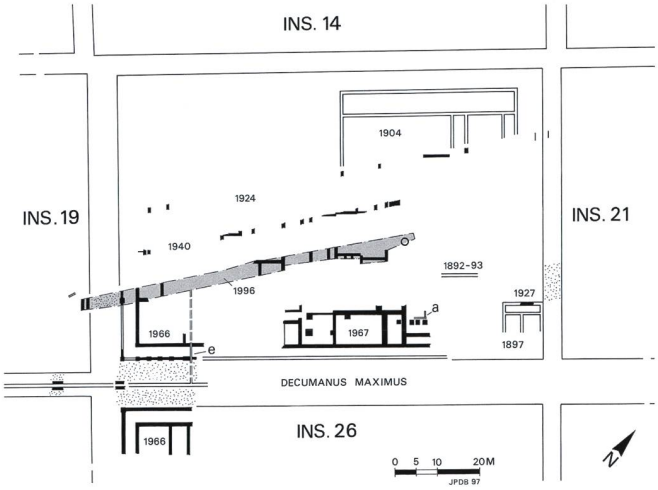
Si l'on excepte les bassins et pièces d'eau évoquées pour l'*insula* 13 et le palais de *Derrière la Tour*, on ne sait pratiquement rien de l'agencement des jardins avenchois[67]. Seuls deux d'entre eux ont livré des traces d'aménagements, dont l'interprétation reste sujette à caution. Dans une grande cour-jardin, très partiellement fouillée, de la *domus* occupant la partie ouest de l'*insula* 20, des négatifs de structures en creux, formant un alignement de petites «loges» rectangulaires, ont été observés (fig. 16)[68]. P. Blanc propose d'y voir la trace d'un dispositif en lien avec l'eau (*impluvium*, fontaine?), en raison notamment de la présence d'une canalisation d'évacuation, connectée à un collecteur. Certaines des traces susmentionnées pourraient néanmoins correspondre à des plantations ou des claies décoratives associées à cette éventuelle pièce d'eau. Une interprétation analogue a également été proposée récemment pour l'*insula* 3 à l'époque flavienne: au nord du corps de bâtiment méridional, s'étend un espace ouvert identifié comme un jardin, bordé par un portique très simple matérialisé par un alignement de trous de poteau. Un réseau de fossés étroits, dessinant notamment un rectangle, y a été interprété comme l'empreinte de haies ou d'autres plantations[69]. Ce même espace sera ultérieurement occupé par une cour-jardin (env. 150 m²), bordée de portiques et d'une galerie[70].

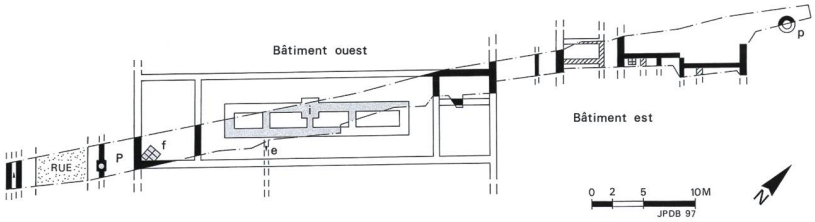
Aucun indice archéologique ne peut être mis formellement en lien avec la présence de décors statuaires dans les jardins avenchois, que cela soit sous la forme de soubassements ou de blocs sculptés découverts *in situ*. Ce constat n'est guère étonnant: d'une part, la mise en place de ces sculptures, de taille modeste, ne nécessite pas l'installation de fondations enterrées et, d'autre part, ces statues ont pu être aisément démontées et emportées vers un nouveau lieu d'exposition ou pour un autre usage.

Ainsi, de fait, les quelques sculptures cataloguées ci-après ne sont qu'hypothétiquement attribuées à des décors de jardin en fonction de leur thème, de leur format, des contextes de découverte de certaines pièces analogues, voire de particularités techniques telles que des dispositifs de circulation de l'eau caractéristiques des sculptures de fontaine.

Fig. 15
Restitution de la grande cour-jardin du palais de Derrière la Tour.

Fig. 16
*Situation de l'intervention de 1996 dans l'*insula *20 et, en bas, plan des vestiges des états 4 et 5 (dès l'époque flavienne).*





67 Un amoncellement de blocs, incluant un gros fragment de bassin et une dalle avec échancrure semi-circulaire identifiée comme une margelle de puits, a été mis en évidence dans le quart nord du grand jardin de l'*insula* 16 Est (état 4; *cf. supra*, n. 59). L'emplacement originel de ces blocs et leur appartenance au décor du jardin sont toutefois incertains: Bögli *et al.* 1970/1971, pl. 27, fig. 2.

68 Blanc *et al.* 1997, p. 37 et 63; fig. 3, 4b et 27.

69 Presset 2019, p. 105-108 et fig. 46-47.

70 Presset 2019, p. 110-111 et fig. 52, 55 et 59.

Fig. 17
Hermès de Bacchus jeune (n° 1). Marbre. Inv. X/01126. Échelle 1:2.

Catalogue des sculptures de jardin en pierre d'Avenches

Les personnages mythologiques

1 Hermès de Bacchus jeune (fig. 17)

Avenches, dépôt, inv. X/01126.
Lieu de découverte: Avenches, près d'un lit de rivière.
Marbre de couleur jaunâtre à grains fins.
Haut. max. 9,6 cm, larg. max. 7,5 cm, prof. (du nez à l'arrière de la tête) 6,4 cm, haut. du visage (de la racine des cheveux au menton) 6,7 cm, larg. 5 cm.
Référence bibliographique: Bossert 1983, n° 2, p. 17-18 et Taf. 3.
La surface est jaunâtre et luisante avec des dépôts noirâtres. La nuque est brisée à la hauteur du menton; le nez est légèrement usé; le menton est éclaté; au niveau du nez, des oreilles et de la couronne de lierre, on perçoit des trous de forage; l'arrière de la tête est plat.

Tête d'un jeune Bacchus imberbe de face. Le contour du visage est de forme ovale et allongée. Le front est bas, les sourcils légèrement incurvés et les yeux rapprochés. Les paupières supérieures sont lourdes et donnent un aspect profond au regard. Le nez est plutôt mince et la bouche petite, avec une lèvre supérieure allongée. La chevelure organisée en rangées est légèrement ondulée, séparée en deux par une raie au milieu. Le dieu du vin porte au-dessus de ses tempes une couronne de lierre que tiennent deux minces rubans, visibles sur le front. La couronne couvre les deux oreilles jusqu'à leur mi-hauteur.

Par ces traits stylistiques, cet hermès avenchois se rapproche d'un exemplaire de Lugano (TI) figurant le dieu du vin (fig. 18). La hauteur du buste luganais est de 16 cm et peut donner un ordre de grandeur pour l'œuvre avenchoise. Ces deux têtes de Bacchus s'apparentent à celle d'une statue de l'abbaye de Woburn (GB) (fig. 19), inspirée d'un modèle de l'époque tardo-classique, à la seule différence que celles d'Avenches et de Lugano sont représentées de face, alors que celle du Bacchus de Woburn est légèrement tournée vers la droite. La physionomie de la divinité d'Avenches est proche de ces deux parallèles: le front est bas, le nez petit et la bouche caractérisée par une lèvre supérieure avancée.

M. Bossert indique que les bustes d'hermès bachiques simples ou doubles ont généralement une hauteur d'environ 20 à 25 cm et reposent sur un pilier qui servait souvent de décor de jardin. D'après sa taille plutôt modeste, l'exemplaire avenchois aurait aussi pu appartenir à la décoration d'un pied de table. Des exemples de ce type sont connus à Pompéi et à *Herculanum*.

La technique de forage correspond à peu près à celle que l'on observe sur la pièce de Woburn, ce qui peut indiquer, selon M. Bossert, que la pièce d'Avenches a été réalisée au Ier s. ap. J.-C. Mais aucun autre indice ne peut corroborer définitivement cette datation. Ce même chercheur y voit une importation italienne.

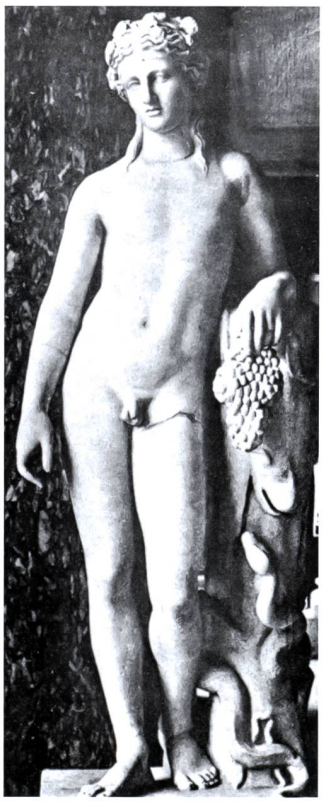


Fig. 18 (ci-contre à g.)
Hermès de Bacchus de Lugano (TI). Haut. env. 16 cm.

Fig. 19 (ci-contre à dr.)
Bacchus de l'abbaye de Woburn (GB).

Fig. 20
Tête de Pan (n° 2). Marbre. Inv. SA/00216. Échelle 1:2.

2 Tête de Pan (fig. 20)

Avenches, dépôt, inv. SA/00216.
Lieu et date de découverte: Avenches, sans précision. L'existence d'un ancien dessin[71] permet d'affirmer que la tête a été mise au jour au plus tard en 1847.
Marbre de Luni blanc à grains fins.
Haut. (y c. le cou) 11 cm; tête: haut. 9,8 cm, larg. 7,6 cm, prof. 9,2 cm.
Référence bibliographique: Bossert 1983, n° 4, p. 18-19 et Taf. 5.
La surface est fortement altérée; le nez est endommagé et le cou fracturé; le front est un peu usé; les oreilles, la lèvre supérieure, le menton et les cheveux sont légèrement endommagés; les canaux auditifs, les conduits lacrymaux, les coins de la bouche et les narines sont forés.

Tête masculine de Pan penchée légèrement vers la droite. Pan est reconnaissable à ses cornes qui prennent naissance dans sa chevelure au niveau du front. Le visage est de forme ovale et imberbe. Le front est prononcé, les pommettes saillantes. Les yeux, surmontés de larges crêtes de sourcils, sont grands et donnent à Pan un air mélancolique. Le menton est un peu avancé. Les lèvres sont plutôt épaisses. Les oreilles sont de forme humaine. La nature caprine du dieu s'exprime par ses cheveux crépus et par ses cornes. Les formes animales du visage sont à peine perceptibles et se fondent dans les traits humains. L'effet *sfumato* doit plutôt être la conséquence d'une forte altération de la surface qu'à un effet délibéré.

Dans son catalogue, M. Bossert propose pour cette sculpture une hauteur originel d'environ 70 cm. Le personnage tenait probablement un *syrinx* dans la main droite. La sculpture aurait aussi pu être transformée en figure de fontaine, comme c'est le cas pour une statuette du Vatican, où le personnage porte une cruche percée dans sa main droite abaissée sur un pilier[72].

Du point de vue de la datation, un portrait de Claude, daté de la fin de son règne, présente des ressemblances stylistiques au niveau des traits du visage. Cette comparaison amène M. Bossert à proposer une datation vers le milieu du Ier s. ap. J.-C.[73]. Le travail est plutôt habile, suggérant une réalisation d'un atelier italien.

3 Tête d'une statuette d'Amour (fig. 21)

Avenches, Musée, inv. 74/05417.
Date et lieu de découverte: en 1974 aux *Prés d'Agny* (carré R 9)[74], dans un puits domestique (*cf.* fig. 45).
Marbre blanc à grains moyens.
Haut. max. (y c. le cou) 10,5 cm; tête: haut. 9 cm, larg. (y c. les cheveux) 8,2 cm, prof. 8,8 cm.
Référence bibliographique: Bossert 1983, n° 5, p. 19-20 et Taf. 6-7.
Très bien conservé. Le cou est brisé, le nez légèrement cassé; à certains endroits, la surface du visage s'est partiellement colorée en brun; le visage et le cou sont finement polis; la surface des cheveux est un peu plus rugueuse, sans doute pour que la peinture puisse mieux y adhérer; les narines, la bouche, les fentes labiales ainsi que l'oreille gauche et l'extrémité des boucles de cheveux sont forés.

Tête d'Amour, âgé d'environ trois à quatre ans, inclinée vers l'épaule droite. Le visage infantile, plein et potelé, a un aspect rêveur. Les cheveux sont ondulés et soigneusement peignés, de grandes mèches tombent sur le côté et à l'arrière du cou. À leur extrémité, elles se tordent pour former des boucles en tire-bouchon. Cinq tresses de cheveux visibles sur la

71 Dessin de Frizzi déposé aux archives des SMRA (1847/009). Un grand merci à Jean-Paul Dal Bianco, SMRA, pour sa précieuse aide lors de mes recherches dans les archives.

72 Bossert 1983, p. 18 (*cf.* n. 8, p. 19).

73 Bossert 1983, p. 19 (pour les détails et les parallèles stylistiques: *cf.* n. 10).

74 Bossert 1983, p. 19, en partic. n. 2: l'auteur indique que la tête d'Amour a été trouvée en 1974, avec d'autres matériaux de remplissage, dans un puits: «*Vgl. Plan von Aventicum 1970, Gebiet nördlich von Insula 6. Köpfchen mit anderem Auffüllmaterial sekundär in den Brunnen gelangt, vgl. FK 74/2595-98*». Après vérification, l'ensemble K 4280, correspondant au remplissage de ce puits, comprend bien la mention d'une tête en marbre, mais portant le n° inv. 74/05530. Le n° inv. 74/05417, qui provient de la même fouille, n'est quant à lui pas associé à un ensemble (K). Or, selon les archives de fouille, seule une tête en marbre a été mise au jour lors de cette intervention. Les deux n^{os} font alors certainement référence au même objet. Celui-ci porte d'ailleurs l'inscription 74/05530 (sous l'objet), levant ainsi toute ambiguité.

Fig. 21
Tête d'une statuette d'Amour (n° 3). Marbre. Inv. 74/05417. Échelle 1:2.

calotte crânienne et quelques mèches frontales forment un chignon visible vers le sommet du crâne. L'oreille droite est presque complètement couverte par les cheveux tandis que l'oreille gauche est partiellement dégagée. Le front haut est bombé et de larges paupières en forme de bandes encadrent les yeux en amande. Les lèvres sont pleines et arrondies.

Cette tête d'Amour s'apparente, par ses traits stylistiques, à celle trouvée au sud de l'*insula* 39 (n° 4). Elle s'inscrit dans la tradition de l'«enfant à l'oie» tel que l'on peut le voir au Musée du Louvre (fig. 22)[75]. Inspiré d'un bronze du sculpteur hellénistique Boéthos de Chalcédoine, ce type est connu par des copies romaines des Ier et IIe s. ap. J.-C. Le modèle du Louvre s'apparente à notre exemple, notamment au niveau du traitement stylistique de la chevelure et des mèches torsadées. Des traits comparables sont également observés sur une sculpture figurant Amour et Psyché conservée au Musée du Capitole[76].

D'après les traits stylistiques et les parallèles proposés, M. Bossert suggère une datation vers le milieu du Ier s. ap. J.-C. L'excellente exécution stylistique et le classicisme de cette œuvre l'amène à y voir une importation italienne[77].

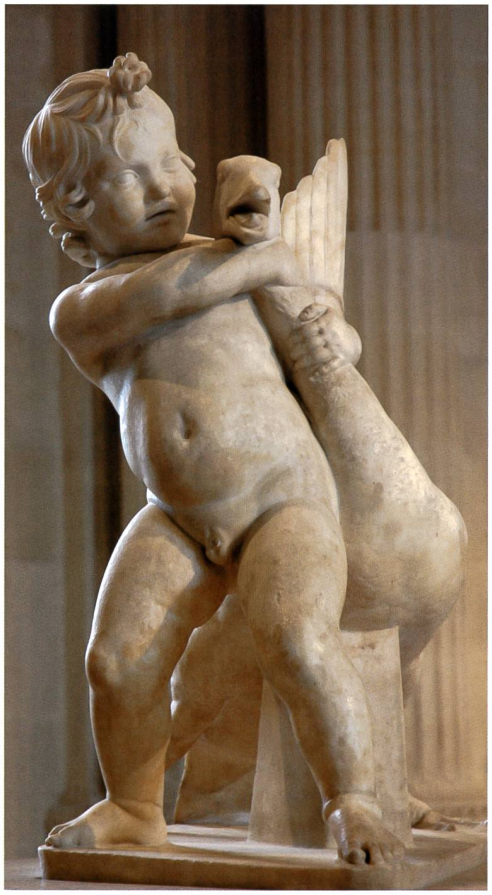


Fig. 22
L'«enfant à l'oie». Marbre. Musée du Louvre, Paris. Haut. 93 cm.

75 Pasquier 2007, p. 212-213 (inv. MR168, Ma 40).

76 Inv. MC 0408. Voir également les groupes d'enfants du Latran et de Vienne (*cf.* Bossert 1983, n. 5, p. 19).

77 Bossert 1983, p. 19. Voir également Espérandieu 7, 92, n° 5395.

Fig. 23
Tête d'une statuette d'Amour (n° 4). Marbre. Inv. 1866/01268. Échelle 1:2.

4 Tête d'une statuette d'Amour (fig. 23)

Avenches, dépôt, inv. 1866/01268.
Date et lieu de découverte: en 1886, aux *Conches-Dessus*, dans la propriété d'E. N. Doleyres (plan cadastral n° 1219), située au bord du chemin des Combes, au sud de l'*insula* 39 (*cf.* fig. 45).
Haut. max. (y c. le cou) 10,8 cm. Tête (y c. les cheveux): haut. 9,4 cm, larg. totale 10,4 cm, prof. 10 cm.
Marbre blanc à gros grains.
Référence bibliographique: Bossert 1983, n° 6, p. 20 et Taf. 6-7.
Une cassure est visible en dessous du cou; une partie de l'épaule gauche est partiellement conservée; le nez, la joue droite ainsi que les cheveux sur le front présentent des dommages; des traces de couleur rouge sont perceptibles au niveau des cheveux; les narines, la bouche, ainsi que les fentes labiales, ont été forées; le visage est finement poli, les cheveux ne sont pas complètement travaillés; l'arrière de la tête est sculpté.

Tête d'Amour âgé d'environ trois ou quatre ans mesurant probablement 50-55 cm à l'origine. La figure est coiffée d'une tresse visible sur la calotte crânienne et des boucles anglaises recouvrent complètement les oreilles qui ne sont pas visibles. La chevelure et le front encadrent les yeux. La tête est fortement inclinée vers l'épaule gauche, partiellement conservée. La physionomie de l'enfant est bien exécutée. Les joues sont rebondies et petites. Les lèvres sont fines et de larges paupières encadrent les yeux. Cette tête montre des ressemblances stylistiques avec la précédente tête d'Amour (n° 3). L'imprécision des contours du visage est certainement due aux intempéries plutôt qu'à une volonté du sculpteur. Le visage finement travaillé et de belle facture contraste avec les boucles sommairement exécutées à l'arrière. Néanmoins, ce traitement sommaire n'implique pas que la tête est inachevée mais peut suggérer que cette statuette se soit trouvée dans une alcôve.

Ce fragment présente, comme la précédente, des ressemblances avec l'« enfant à l'oie » du Musée du Louvre. Le matériau employé, le polissage du visage ainsi que la technique de forage amènent M. Bossert à y voir une œuvre du Ier s. ap. J.-C. et probablement de provenance italienne.

5 Fragment d'une main droite avec cruche, probablement d'un *putto* grandeur nature (fig. 24)

Avenches, perdu, inv. 1751/00002.
Date et lieu de découverte: Trouvé en 1751 lors des fouilles de F. S. Schmidt au palais de *Derrière la Tour*, dans le corps ouest du complexe, dans la grande salle d'apparat[78].
Marbre blanc.
Long. (avec la cruche) 17,8 cm. Long. de la main 9,5 cm.
Références bibliographiques: Bossert 1983, n° 52, p. 49 et Taf. 59; Bossert 2010, p. 124-125 (Nr. 2).

78 Bossert 2010, p. 123-124, fig. 145, p. 152 et en partic. p. 154.

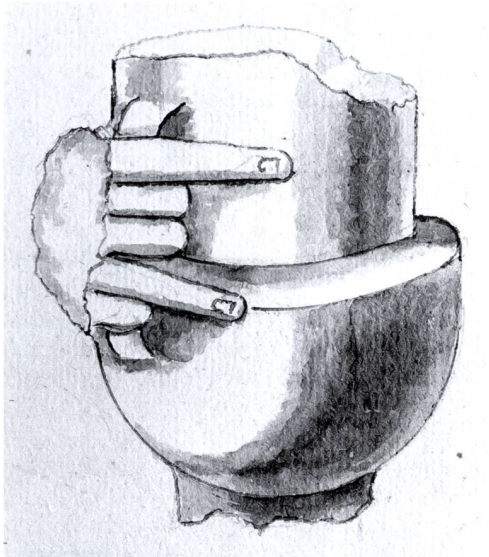


Fig. 24 (ci-contre et ci-dessous)
Fragment d'une main droite avec cruche, en marbre, ayant probablement appartenu à un putto *grandeur nature (n° 5), connu par un dessin (ci-contre) et une gravure (ci-dessous) du XVIIIe s. Inv. 1751/00002. Longueur 17,8 cm.*

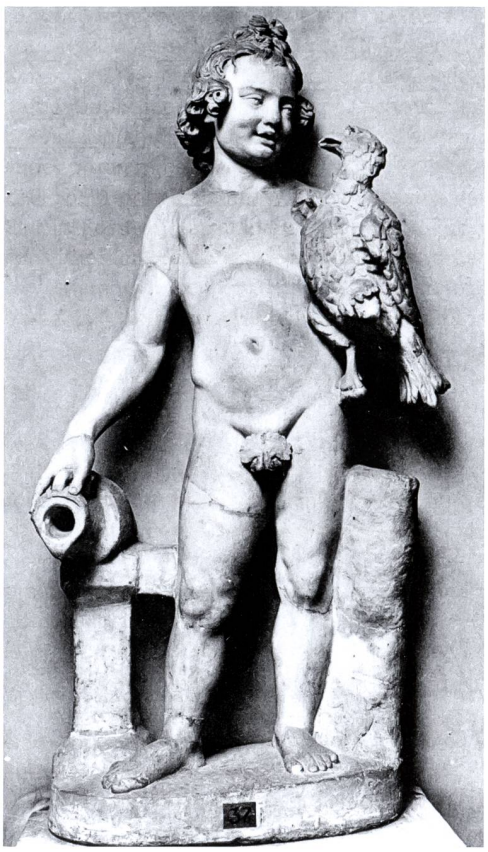
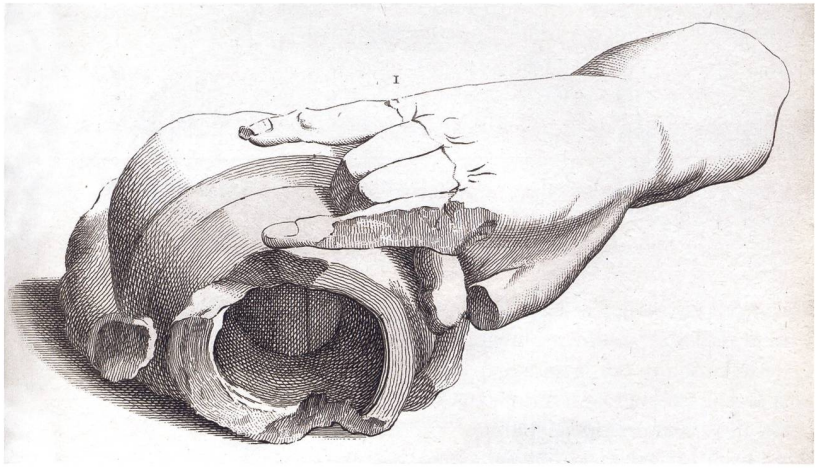


Fig. 25 (tout à dr.)
Putto *du Vatican tenant sur son bras gauche un oiseau.*



Connu par un dessin et une gravure de F. S. Schmidt (fig. 24). Le prolongement du poignet, le pouce ainsi qu'une partie de la cruche sont manquants; la poignée est endommagée.

Fragment de main droite appartenant probablement à une statue de *putto*, attesté par une gravure et un dessin du XVIIIe s. L'enfant tient avec son majeur et son annulaire l'une des deux anses d'une cruche. L'index et l'auriculaire sont étendus et posés sur le récipient. Les dimensions du fragment suggèrent une représentation grandeur nature.

Deux modèles de *putti*, l'un déposé au Vatican (fig. 25) et l'autre provenant de Sperlonga (Latium, I)[79] et utilisés comme sculptures de fontaines, donnent une idée de l'aspect originel de la sculpture avenchoise, qui pourrait, selon M. Bossert, avoir eu la même fonction.

La main droite de la figure du Vatican, dirigée vers le bas, versant de l'eau depuis une cruche vraisemblablement posée sur un pilier, semble assez proche de notre exemplaire. Il est également probable que l'enfant ait été accompagné d'un animal, comme celui du Vatican, qui tient un oiseau sur son bras gauche, ou celui de Sperlonga, à la droite duquel se tient un chien.

6 Statuette de Silène du type *liknophoros* (porte-van) (fig. 26)

Avenches, dépôt, inv. 1866/01298.
Date et lieu de découverte: en 1866 à la *Conchette*, dans la propriété du colonel Schairrer (*insulae* 20-21, 26-27) (*cf.* fig. 45).
Marbre de Luni à grains fins, de couleur blanchâtre-jaune.
Haut. (du bras supérieur droit au *liknon*) 29 cm; tête: haut. 9 cm, larg. 9,5 cm, prof. 10,5 cm; *liknon*: long. 22 cm, larg. 12,5 cm.
Références bibliographiques: Bérard 1974; Bossert 1983, n° 7, p. 20-21 et Taf. 8.
Une fracture est visible au niveau de la lèvre supérieure et la partie inférieure du visage est manquante ainsi que le bras gauche. Le coin arrière gauche du *liknon* est cassé. En surface, une couleur brune parfois noire est visible (à certains endroits).

Le personnage mythologique masculin est identifié comme un Silène. Sur sa tête, il porte un *liknon* (van), sorte de panier plat sans poignée, rempli de fruits, qu'il tient de la main droite. Cet objet est un accessoire du culte bachique.

79 Bossert 1983, p. 49, n. 2.

Le *liknon* s'abaisse vers le côté étroit gauche. Un tissu recouvre la partie droite. Des figues, des grenades, des amandes et des pommes de pin sont visibles dans la partie découverte. Le visage du personnage est barbu et très expressif. Des sillons formant de profondes rides parcourent le front. Les arcades sourcilières sont de formes pointues et rapprochées. Le regard est très expressif et sérieux. Les yeux abaissés sont petits et particulièrement enfoncés. Les pommettes sont très marquées. Les oreilles sont saillantes et de forme humaine. Le nez est petit et légèrement aplati vers l'avant. Silène porte un bandeau visible sur le front et noué au niveau du cou. Il est orné de corymbes et de feuilles de lierres sur les tempes. Sur le haut du bras droit, on distingue l'extrémité du bandeau. Des boucles de cheveux sont visibles sur les tempes ainsi qu'à l'arrière de la tête. Le dos de la sculpture semble montrer un traitement sommaire. Les cheveux sont juste suggérés. Ce détail pourrait donner un indice sur son emplacement: cette sculpture se trouvait peut-être dans une alcôve ou du moins positionnée à un endroit où la partie arrière de la sculpture n'était pas visible.

Cette statuette montre des similitudes iconographiques avec le Silène du type *liknophoros* (Silène porte-van), notamment avec celui du domaine de Chantilly (Oise, F)[80]. Les sculptures et bas-reliefs en marbre connus avec cette figuration à Pompéi et à *Herculanum* présentent aussi des ressemblances, en particulier le Silène trouvé dans l'*Edificio di Eumachia* à Pompéi[81]. D'après ces différents parallèles, M. Bossert, propose de restituer une statuette d'environ 70 cm de haut. L'attribut tenu dans la main gauche ne peut être déterminé. Peut-être s'agissait-il d'un canthare, d'un *tympanon* (instrument de musique) ou d'un bâton. Ce silène devait probablement porter un pagne.

Le style et l'exécution de la sculpture permettent à M. Bossert de proposer une datation au milieu ou dans le troisième quart du Ier s. ap. J.-C. Ils plaident en outre en faveur d'une réalisation dans un atelier italien.

80 Bossert 1983, p. 21.

81 Bossert 1983, p. 21.

Fig. 26

Statuette de Silène du type liknophoros *(porte-van) (n° 6). Marbre. Inv. 1866/01298. Échelle 1:3.*

Fig. 27
Fragment d'un pan de robe; statuette de Diane? (n° 7). Marbre. Inv. 1838/00221. Échelle 1:3.

7 Fragment d'un pan de robe; statuette de Diane (?) (fig. 27)

Avenches, dépôt, inv. 1838/00221.
Date et lieu de découverte: Aux *Conches Dessus* vers 1838; probablement acquis par F.-R. de Dompierre le 13 novembre de la même année. Trouvé par un dénommé Samuel Braun, ce fragment provient sans doute de la propriété du vendeur, probablement à proximité de l'*insula* 40 (*cf.* fig. 45).
Marbre blanc à grains fins.
Haut. 11 cm, larg. 14,5 cm, ép. 12 cm.
Référence bibliographique: Bossert 1983, n° 29, p. 38-39 et Taf. 42.
La ceinture est croisée et éclatée; restes de draperie sur le dessus; le drapé au niveau inférieur de la ceinture est mieux conservé; à l'arrière, les plis sont bosselés; des éclats plus grands sont visibles sur le bord; la surface est polie et forée; des traces brunâtres sont visibles à l'avant.

Fig. 28
Sculpture de Diane de la villa de Chiragan (Haute-Garonne, F). Marbre. Haut. 67 cm.

Pan de robe représentant probablement un *chiton*. Des arcs verticaux profonds et pointus sont visibles en forme d'ogives sous la ceinture à l'avant. Le *chiton* prend à certains endroits des formes de voûte. On peut reconnaître les extrémités des boucles superposées du laçage qui pendent du côté gauche. Dans le dos, un manteau drapé sur le *chiton* couvre le dos et tombe en larges arcs encadrés de chaque côté par des plis en forme de tubes. Ce type de vêtement se voit souvent sur les statuettes de la déesse Diane. Au dos, le drapé est exécuté de manière très sommaire et schématique ce qui pourrait être lié à l'agencement de la statue dans son contexte originel.

M. Bossert propose un parallèle avec une statuette figurant Diane découverte dans la *villa* de Chiragan (Haute-Garonne, F) (fig. 28)[82]. La forme des plis en-dessous de la ceinture l'apparente à l'œuvre avenchoise. Ce parallèle pourrait conduire à l'hypothèse que ce fragment de robe appartenait bel et bien à une statue représentant la divinité de la chasse.

La sculpture du philosophe/poète décrite à la suite de celle-ci (n° 8) présente des correspondances stylistiques dans le traitement du vêtement ce qui suggère le travail d'un atelier de qualité pour les deux pièces[83].

82 Voir Espérandieu 2, 51, n° 929.
83 Bossert 1983, p. 38.

Fig. 29
Statuette de philosophe ou de poète assis ? (n° 8). Marbre. Inv. 1851/00211. Échelle 1:3.

Les figures humaines

8 Statuette de philosophe ou de poète assis (?) (fig. 29)

Avenches, dépôt, inv. 1851/00211.
Date et lieu de découverte: en 1851 aux *Conches-Dessus*, sur le terrain de M. Michaud. *«Au milieu de débris de la ville actuelle d'Avenches»*, d'après Troyon (moins vraisemblable, selon M. Bossert).
Marbre blanc de Luni à grains fins.
Haut. et larg. (avec l'avant-bras gauche) 17 cm, prof. 13 cm.
Référence bibliographique: Bossert 1983, n° 11, p. 27-28 et Taf. 22.
La surface est fortement altérée; la tête, les épaules et le bras droit sont manquants; le pli du coude droit est à peine visible; la partie inférieure de la jambe gauche est manquante, tandis que la jambe droite manque complétement; le fauteuil sur lequel devait s'asseoir le personnage n'est plus conservé.

Statuette représentant un homme assis portant un large manteau qui couvre ses jambes et son avant-bras gauche. Le vêtement laisse le torse libre et la main gauche, posée sur la cuisse, tient probablement un rouleau de parchemin. La jambe droite est plus avancée que la gauche, retirée légèrement vers l'arrière. Le tissu plutôt épais se forme au niveau de la cuisse droite et s'accumule en de nombreux plis entre les jambes. Sur le côté gauche du corps, on voit également la robe. Des plis légèrement incurvés descendent en bas des jambes.

D'après le type de l' «Aristippe» du Palais Spada à Rome (fig. 30), l'avant-bras droit devait être accoudé sur la cuisse droite. De nombreux plis se forment sur une partie de la jambe droite. Des plis légèrement incurvés sont visibles dans la partie basse de la jambe. La statue se tient dans une posture qui laisse penser qu'il pourrait s'agir soit d'un philosophe soit d'un poète. Le type de l'«Aristippe» du Palais Spada de Rome constitue un bon parallèle[84]. Cette sculpture s'inspire probablement d'un original daté vers 230 av. J.-C.

En se fondant sur une sculpture perdue de la collection Giustiniani (*cf.* fig. 41), M. Bossert évalue la hauteur de la statue d'Avenches entre 40 et 45 cm. Il s'agit vraisemblablement d'un

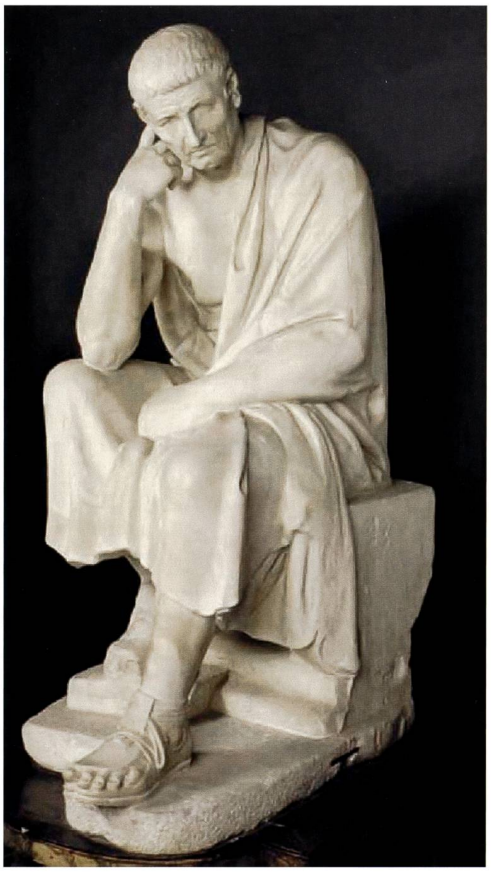


Fig. 30
Le type de l'«Aristippe» du Palais Spada à Rome. Marbre. Haut. 123 cm.

84 Bossert 1983, p. 28, n. 3. Voir également Queyrel 2012, p. 186, fig. 1.

philosophe ou d'un poète, la tête reposant sur la main droite et le coude sur la jambe. Mais il est également possible que seule la main droite ait touché la cuisse. Les plis visibles sur le bas du ventre suggèrent une légère inclinaison du haut du corps vers l'avant. La position et la direction des plis du vêtement semblent confirmer la reconstitution proposée. L'*himation* couvrait la partie gauche du corps et partiellement le dos. Notre modèle pourrait également avoir porté des sandales comme les deux figurations susmentionnées.

9 Deux torses – répliques du *Discophoros* (?) (fig. 31 et 32)

Avenches, dépôt, inv. 1906/04415 et 1906/04416.
Lieu et date de découverte: Derrière la Tour, lors de fouilles menées par W. Cart en 1906, sur le terrain d'un dénommé Delessert. La fouille se place à 5 m au nord-ouest du temple de la *Grange des Dîmes* (*cf.* fig. 45).

1 Inv. 1906/04415 (fig. 31).
Marbre de Luni blanc.
Haut. (épaule jusqu'au-dessous du nombril) max. 24 cm. Larg. (ensemble du bras) 32 cm. Prof. 14 cm.
La tête et une partie des épaules (le haut) sont manquantes; la poitrine, le dos et une partie des bras sont effrités; la poitrine est endommagée.

2 Inv. 1906/04416 (fig. 32).
Marbre de Luni blanc.
Haut. (épaule gauche jusqu'au-dessous du nombril) max. 23 cm. Larg. (y c. l'aisselle gauche) 29 cm. Prof. 14 cm.
La tête, une partie de l'épaule gauche et la partie supérieure droite sont détruites; la poitrine et le dos sont abîmés. Une cassure est visible au bras gauche.

Référence bibliographique: Bossert 1983, n°s 26-27, p. 37-38 et Taf. 41.

Torses nus de deux personnages masculins du même type. D'après le mouvement des épaules des deux modèles, les bras sont baissés. Un léger mouvement de torsion est visible. Le premier exemplaire a l'épaule droite légèrement orientée vers l'avant. Le nombril ainsi que la ligne soulignant la poitrine sont visibles. Le deuxième modèle a l'épaule gauche ramenée légèrement vers l'avant ce qui suggère aussi un mouvement de torsion. Une ligne dorsale plus profonde est aussi observée à l'arrière des deux sculptures ainsi qu'au niveau de la poitrine. Les deux modèles présentent des correspondances dans leur exécution, leurs proportions et leurs matériaux, ce qui amène M. Bossert à considérer qu'ils ont été créés pour fonctionner ensemble par le même atelier.

Fig. 31
Torse; réplique du Discophoros *? (n° 9). Marbre. Inv. 1906/04415. Échelle 1:4.*

Fig. 32
Torse; réplique du Discophoros *? (n° 9). Marbre. Inv. 1906/04416. Échelle 1:4.*

Ils montrent également des correspondances avec l'athlète tenant un disque, dit « le Discophore » (fig. 33). L'œuvre en marbre du Louvre présente en effet de nombreux points communs avec nos deux torses notamment au niveau du mouvement du haut du corps[85]. L'original de ce type est un bronze légèrement postérieur à 450 av. J.-C., attribué à Polyclète. Les torses avenchois présentent les caractéristiques suivantes des *Discophoroi* : une faible rotation du haut du corps et des bras abaissés. Ces ressemblances permettent de reconstituer hypothétiquement les parties manquantes : la tête devait être baissée et tournée légèrement vers la droite. Dans la main gauche, ils devaient probablement tenir un disque. Les hanches devaient se balancer de gauche à droite. Les pieds devaient reposer à plat sur le sol. Les deux torses d'Avenches, d'après le modèle du Louvre, devaient mesurer près d'un mètre de haut.

M. Bossert précise par ailleurs que le lieu de découverte de ces deux torses est proche d'un four à chaux d'époque incertaine situé à l'angle nord-ouest du temple de la *Grange des Dîmes*. Il est peu probable qu'ils soient associés à cet édifice religieux[86].

Fig. 33
Athlète tenant un disque, dit « le Discophore ». Marbre. Musée du Louvre, Paris. Hauteur 167 cm.

85 Pasquier 2007, p. 116-117 (inv. MR159, Ma 89).
86 Bossert 1983, p. 38.

Les animaux

10 Ibis (fig. 34)

Avenches, dépôt, inv. 1908/04792.
Date et lieu de découverte: en 1908 à la *Prilaz*, sur la propriété de l'avocat F. Blanc (*insula* 32 ou 33) (*cf.* fig. 45).
Marbre de Luni blanc à grains fins.
Haut. max. 12,5 cm (sans les pattes en fer d'époque moderne). Long. max. 30 cm.
Référence bibliographique: Bossert 1983, n° 17, p. 31 et Taf. 27.
La tête est manquante: il ne reste plus qu'un tenon d'assemblage en fer; les pattes sont une restauration moderne; la surface supérieure est lissée, alors que le dessous de l'animal est plutôt rugueux (meilleure adhérence de la peinture? surface moins visible?).

Corps d'un oiseau de type ibis, reconnaissable à son corps élancé et allongé avec une queue en éventail recourbée vers le bas. Le corps de l'oiseau ne présente aucune finesse d'exécution permettant de voir des détails tels que des plumes. Seul le départ des ailes vers l'avant est légèrement dessiné.

Deux œuvres similaires peuvent confirmer que cet oiseau est bien un ibis[87]. Ces exemplaires proviennent de la Maison de M. Lucretius à Pompéi (fig. 35). Ils ont servi de décor de fontaine et ont à peu près la même taille que l'oiseau d'Avenches (25 et 27 cm). Comme la grenouille et le chien endormi (n°s 11 et 12), l'absence de détail et l'exécution stylistique sommaire de l'ibis suggèrent une réalisation dans un atelier local. Comme la grenouille, cet ibis symbolise la pureté de l'eau et a probablement appartenu à un décor de fontaine[88].

D'après les deux œuvres de Pompéi, M. Bossert propose une datation au Ier s. ap. J.-C.

11 Grenouille (fig. 36)

Avenches, dépôt, inv. 1882/01949.
Date et lieu de découverte: en 1882 à Avenches.
Marbre blanc à grains fins.
Haut. max. (avec la base) 8,5 cm. Haut. (sans la base) 5,5 cm. Long. max. 16 cm. Larg. 12 cm. Long. de la base 12,5 cm. Haut. max. de la base 3 cm.

87 Inv. P20376 (anciennement 2055) et P20378 (anciennement 2064). Berg/Kuivalainen 2019, p. 101-102.

88 Bossert 1983, p. 31: *«Der Ibis, das heilige Tier des Mondgottes Thot, spielt auch im Kult von Isis und Osiris eine wichtige Rolle. Wie der Frosch symbolisiert er die Reinheit des Wassers».*

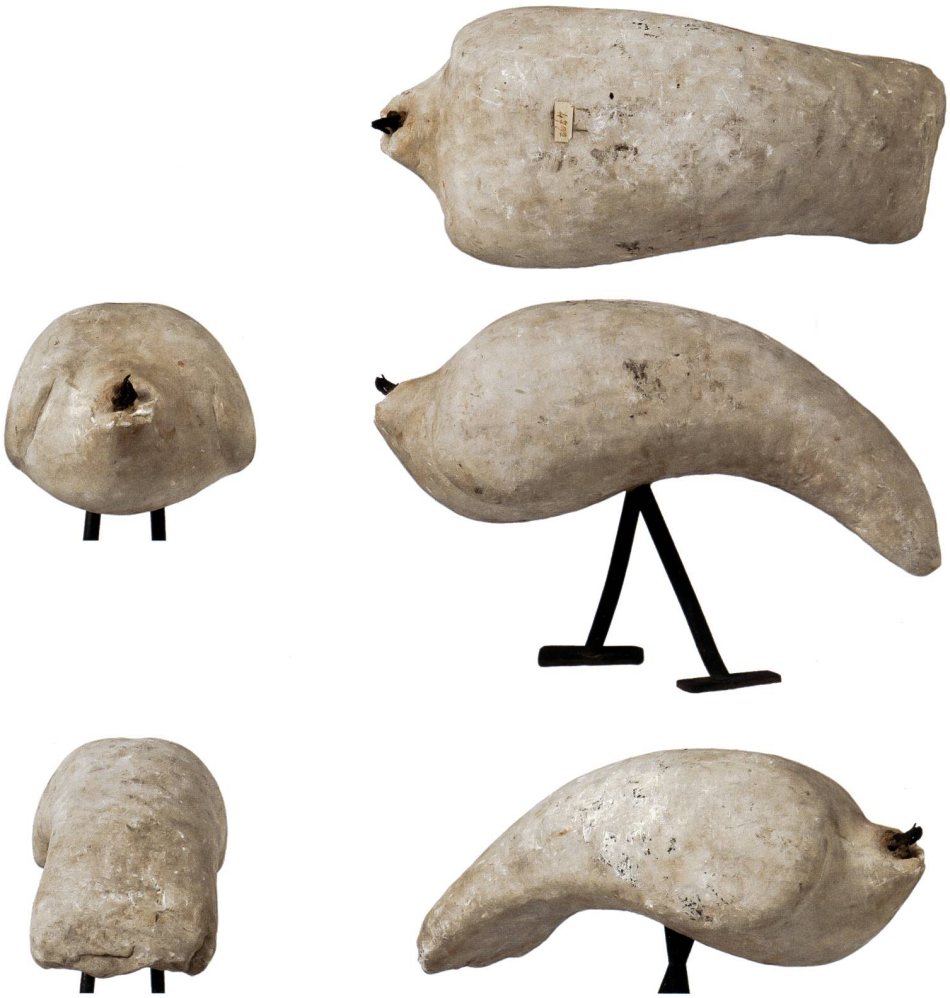


Fig. 34
Fragment de sculpture représentant un ibis (n° 10). Marbre. Inv. 1908/04792. Échelle 1:4.

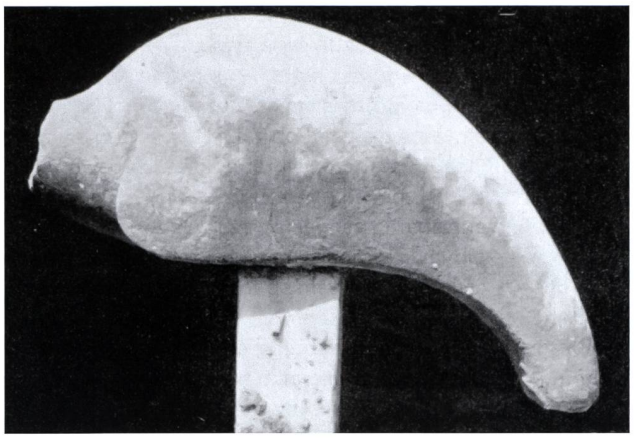


Fig. 35
Deux ibis en marbre du jardin de la Maison de M. Lucretius à Pompéi. Haut. resp. 11,5 et 8,2 cm.

Références bibliographiques: Kapossy 1967; Bossert 1983, n° 16, p. 30-31 et Taf. 27.
La tête est cassée; un point de rupture est visible au niveau des pattes arrière ainsi qu'à la base; la surface est altérée; sur le dessus, la surface est patinée; par endroits, elle est de couleur jaune-vert à noire. Des traces de rouille sont visibles dans la perforation du cou; la surface inférieure est plate et exécutée de façon plutôt brute; un canal (diamètre 2 cm) est percé dans le cou de la grenouille.

Ronde-bosse d'une grenouille au repos servant probablement d'élément de fontaine. Le canal percé dans le cou de l'animal, permettant l'écoulement de l'eau par la bouche, confirme cette hypothèse. La tête devait certainement être tournée vers le haut, laissant l'eau jaillir par la bouche ouverte. Cette grenouille présente des ressemblances typologiques et stylistiques avec un exemplaire du Musée national de Naples trouvé à Pompéi (*cf.* fig. 44)[89]. Comme cela est le cas pour l'ibis (n° 10), cette grenouille présente quelques maladresses dans l'exécution, visibles notamment au niveau des pattes postérieures qui sont plutôt schématiques et donnent un air maladroit à la grenouille. L'exécution stylistique correspond au type pompéien et peut, de ce fait, suggérer une datation au Ier s. ap. J.-C., comme pour l'ibis et le chien (nos 10 et 12)[90].

89 Kapossy 1967, p. 94, fig. 3.
90 Bossert 1983, p. 31.

Fig. 36
Ronde-bosse représentant une grenouille (n° 11). Marbre. Inv. 1882/01949. Échelle 1:2.

12 Ronde-bosse représentant un chien endormi (fig. 37)

Avenches, Musée romain, inv. SA/00978.
Date et lieu de découverte: en 1869, près du cimetière actuel (*cf.* fig. 45).
Haut. (avec base) 10 cm. Haut. (sans base) 6 cm. Long. max. 22 cm. Larg. 14,7 cm.
Marbre blanc, granuleux.
Référence bibliographique: Bossert 1983, n° 15, p. 30 et Taf. 26.
La tête est presque entièrement cassée et fortement abrasée; les pattes arrière et la patte avant droite sont également endommagées; la surface d'origine n'est conservée qu'à l'arrière de la tête; la base est éclatée par endroits; le bloc est traversé par une perforation depuis sa base jusqu'au-dessous de la patte antérieure gauche du chien, pour l'écoulement de l'eau: sous la base, le trou est en forme d'entonnoir (diam. environ 4 cm au-dessus, 1,2 cm au-dessous).

Ronde-bosse représentant un chien couché sur le flanc gauche, endormi et recroquevillé, la tête entre les deux pattes avant. La base sur laquelle repose l'animal est plate. Le corps du chien forme un demi-cercle. Les pattes arrière repliées sont bien exécutées. Le museau est fortement usé et les oreilles ont disparu. L'écoulement de l'eau se faisait par la perforation circulaire latérale visible devant la tête de l'animal. Ce dispositif atteste que cette sculpture était utilisée comme un élément de fontaine. Une pièce similaire, conservée à Naples, présente un dispositif analogue[91]. Le chien endormi est plutôt bien représenté. Cependant, les pattes avant placées côte à côte et la rangée de poils sont exécutés de manière schématique voire sommaire, ce qui suggère, comme pour les statuettes de l'ibis et de la grenouille (n°s 10 et 11), une exécution dans un atelier local.

91 Bossert 1983, p. 30 et n. 2.

Fig. 37
Ronde-bosse représentant un chien endormi (n° 12). Marbre. Inv. SA/00978. Échelle env. 1:3.

Étude iconographique et contextuelle des sculptures d'Avenches

La plupart des sculptures recensées dans ce catalogue sont des rondes-bosses de petite taille (statuettes). Si leur contexte de découverte n'offre guère d'information sur leur emplacement d'origine, leur format modeste pourrait déjà indiquer qu'elles appartenaient au décor de maisons ou de jardins[92]. Il est également intéressant de souligner que plusieurs thématiques étroitement liées au jardin sont réunies: l'entourage de Bacchus (nos 1, 2 et 6), la déesse Diane (no 7), des Amours et un *putto* (nos 3-5), des athlètes (no 9), un poète ou un philosophe (no 8) ainsi que des animaux (nos 10-12).

Comme évoqué plus haut, la sculpture de jardin est rarement trouvée *in situ* et cela s'avère particulièrement vrai pour le site d'Avenches. Néanmoins, certains indices tels que les thématiques susmentionnées, les dimensions, des parallèles, voire des contextes, même imprécis, peuvent conduire à proposer des liens entre les sculptures avenchoises et le décor de maisons, voire, plus précisément, avec celui de jardins d'agrément.

L'entourage de Bacchus est l'une des thématiques les plus répandues dans les jardins d'agrément. À Avenches, le dieu du vin, Bacchus (no 1) et l'un des membres de son thiase, Silène (no 6), sont représentés.

La statuette d'un Silène *liknophoros* (no 6), en marbre de Luni blanc, probablement importée d'Italie au vu de sa qualité d'exécution et datant du milieu ou du troisième quart du Ier s. ap. J.-C., provient du lieu-dit *À la Conchette* (*insulae* 20/21-26/27). D'après M. Bossert, cet emplacement privilégié, à côté du *forum*, et l'excellente exécution de la sculpture suggèrent que le propriétaire était probablement un personnage de haut rang, voire un membre de l'aristocratie locale, déjà fortement romanisée à l'époque claudienne[93].

Fig. 38
Orbe (VD)-Boscéaz. *Sculpture de fontaine en calcaire figurant un Silène. Échelle 1:5.*

Bien que l'emplacement exact ne soit pas précisément connu, d'autres indices plaident pour un tel contexte. Si l'on reprend la théorie émise par L. Farrar sur les trois critères permettant d'identifier une probable sculpture de jardin, la taille modeste de cette figuration serait un premier indicateur[94]. Cette statuette devait probablement appartenir à un décor privé, sans qu'il soit possible de déterminer si elle se trouvait à l'intérieur ou à l'extérieur de la maison. Un autre élément à relever est le traitement sommaire de l'arrière de la sculpture. Cette caractéristique pourrait indiquer que le Silène était placé à un endroit où son dos n'était pas visible, peut-être dans une alcôve ou contre un mur.

Son association avec le monde de Bacchus pourrait également plaider pour un emplacement dans un jardin. Silène, compagnon et précepteur de Bacchus, est associé à la nature, aux bois et aux campagnes et peut ainsi s'intégrer dans un contexte de jardin[95], comme le montrent plusieurs parallèles, dont celui de la Villa de Cicéron à Pompéi, où l'on retrouve une représentation d'un Silène avec une corne, ou un vieux Silène trouvé à Orbe (VD)-*Boscéaz* qui devait probablement servir d'élément de fontaine (fig. 38)[96]. Le personnage est souvent représenté vieux, chauve, bedonnant, souvent ivre et chancelant. Le Silène d'Avenches installé, dans le jardin ou à l'intérieur de la maison, fait peut-être référence au culte des mystères, dans la mesure où il porte le van, accessoire des cérémonies traditionnelles[97]. On peut se demander si cette sculpture est à replacer dans un contexte proprement religieux[98].

Dans le prolongement de cette thématique dionysiaque, se situe également l'hermès d'un jeune Bacchus, dieu du vin et de la vigne, souvent représenté dans les jardins (no 1)[99]. Personnifiant à l'origine le dieu Hermès, ce type d'objet est souvent utilisé pour figurer de nombreuses divinités. Les sujets bachiques étaient les plus

92 Bossert 1983, p. 61.

93 Bossert 1983, p. 61-62.

94 Farrar 1998, p. 113.

95 Commelin 1995, p. 190.

96 Silène de la Villa de Cicéron: Jashemski 1993, p. 279 (nos 569-570); Silène d'Orbe-*Boscéaz*: Neukom 2016, p. 145.

97 Bossert 1983, p. 61. Voir également Bérard 1974, p. 6.

98 *Cf.* Bérard 1974, p. 6. Sur la place de l'entourage de Bacchus dans le jardin, et en particulier dans le jardin primitif, voir aussi Grimal 1984, p. 42 *sqq*.

99 Farrar 1996, p. 29-31. Voir en partic. le tableau I, p. 30-31 (tableau de répartition des types récurrents. 1ère partie: échantillon témoin de sites recouverts par l'éruption du Vésuve. 2e partie: sélection de petites à grandes *villae* du reste de l'Italie). Le nombre d'hermès simples recensés s'élève à 153. Proportionnellement, c'est, dans ce tableau, le type le mieux représenté.

Fig. 39
Double hermès avec les têtes de Bacchus et d'Ariane. Musée romain de Nyon (VD). Marbre. Haut. 22,5 cm.

populaires et les plus fréquents[100]. Les membres de son thiase sont souvent représentés seuls ou par paires: satyre jumelé avec une ménade ou Bacchus et Ariane, à l'exemple de l'hermès bicéphale de Nyon (VD) (fig. 39)[101].

L'hermès de Bacchus d'Avenches est de petite taille et seul ce dieu est représenté. L'arrière de la sculpture est plat. Ses dimensions réduites font dire à M. Bossert qu'il aurait pu appartenir à la décoration d'un pied de table[102]. Les bustes d'hermès bachiques simples ou doubles ont généralement une hauteur d'environ 20 à 25 cm, sont habituellement fixés sur un pilier et servent de décor de jardin. Ce type est bien connu, notamment à Pompéi, à l'exemple de ceux de la Maison des Vettii (fig. 40)[103]. Il est donc envisageable que ce Bacchus ait appartenu à un décor de jardin.

D'autres divinités, telles que Pan (n° 2), sont également à signaler. Identifiée sur un dessin du peintre Frizzi daté de 1847, la tête a donc été trouvée avant cette date[104]. M. Bossert propose une hauteur d'origine d'environ 70 cm. Pan devait probablement tenir un *syrinx* dans la main droite et décorait peut-être une fontaine, à l'exemple d'une statuette du Vatican[105]. Dieu de la nature et protecteur des bergers, il est souvent représenté sous des traits caprins. Sa présence dans un jardin d'agrément reste une hypothèse valable car il s'agit d'un dieu agreste, protecteur des bois, associé à Bacchus. Le thème bachique et toutes les divinités qui lui étaient associées s'intègreraient parfaitement dans cet environnement.

À côté de ces dieux masculins, on relève également un fragment de robe attribué à la déesse Diane (n° 7). Il a été mis au jour aux *Conches-Dessus* en 1838, probablement dans le voisinage de la curie (*insula* 40, *praetorium*?)[106]. Ce contexte approximatif n'apporte malheureusement pas d'argument en faveur de l'appartenance de ce fragment à un décor de maison et plus particulièrement à celui d'un jardin. Néanmoins, quelques indices et parallèles peuvent permettre de lier ce fragment à un décor de jardin d'agrément. La taille de la statue, plutôt modeste, est un indicateur. Déesse de la chasse, Diane apparaît souvent dans les fresques et les mosaïques illustrant la vie rurale[107]. Elle est souvent représentée avec une tunique courte et portant un arc et un carquois. Cette représentation pourrait être celle du fragment d'Avenches. Sa présence dans un jardin pourrait faire référence à son habitat, à son repaire originel, à savoir les bois grouillant d'animaux[108]. L'art animalier dans les jardins est très populaire, comme on peut le voir à Pompéi et *Herculanum* notamment. Les maisons d'Avenches n'échappent pas à cette mode. Ce type de représentation recrée l'ambiance d'une nature, d'une forêt ou d'une campagne. La présence de Diane pourrait également évoquer l'image des *paradeisoi*, ces impressionnants parcs à gibier des souverains hellénistiques, dans lesquels évoluent des espèces exotiques.

Diane est aussi une déesse sévère qui pouvait se montrer sans pitié contre ceux qui l'offensaient. Elle n'hésitait pas *«à détruire leurs moissons, à ravager leurs troupeaux, à semer l'épidémie autour d'eux, à humilier, faire périr même leurs enfants»*[109]. Outre, l'évocation de la forêt et des campagnes que suscite sa présence, elle pourrait ainsi également être associée à un culte: sa présence dans un jardin servirait ainsi à s'assurer sa protection. Des autels prenaient place dans plusieurs jardins de Pompéi, et prouvent qu'au-delà de l'ornementation, certaines divinités faisaient l'objet d'un culte pratiqué dans ce type d'environnement[110]. En ce qui concerne Diane, des indices existent que le culte qu'on lui vouait était lié au jardin. Il s'agit d'une très ancienne divinité italique qui était associée au jardin primitif (jardin potager). En Campanie, un célèbre sanctuaire lui était dédié sur le mont Tifata, près de Capoue, où elle était vénérée en tant que déesse des plantations[111]. Sa présence dans un jardin est également attestée

Fig. 40
Hermès double en marbre d'une bacchante et d'un Silène de la Maison des Vettii à Pompéi.

100 Farrar 1996, p. 35.

101 Bossert *et al.* 2000, p. 14-15.

102 Bossert 1983, p. 17.

103 Bossert 1983, p. 19 (*cf.* n. 5, p. 20). Jashesmki 1993, p. 153-155, fig. 176, p. 156.

104 Bossert 1983, p. 18. Voir le dessin du peintre Frizzi portant le n° 1847/009. M. Bossert mentionne également le n° 1847/008 (?) mais, après vérification, il semble que le n° 1847/009 corresponde le mieux à notre tête de Pan. Le n° 1847/008 montre une chevelure nettement plus fournie et frisée que la tête étudiée ici.

105 Bossert 1983, p. 18 (*cf.* n. 8, p. 19).

106 Hufschmid 2016, p. 104-106. Voir aussi Bossert/Fuchs 1989, p. 35-38; Secretan 1917, p. 13.

107 Farrar 1996, p. 34.

108 Farrar 1996, p. 34.

109 Commelin 1995, p. 43.

110 Farrar 1996, p. 29.

111 Jashemski 1979, p. 131.

par la découverte d'une statue en marbre dans la Maison de la Reine Caroline (VIII, 3, 14), fouillée en 1839, à Pompéi[112].

Une autre série statuaire, particulièrement populaire dans les jardins d'agrément, est la représentation d'enfants, également désignés comme des Amours, des *Erotes* ou encore des *putti*. À Avenches, deux têtes d'Amour ont été mises au jour (n°s 3 et 4) ainsi qu'une main, aujourd'hui disparue, appartenant probablement à un *putto* (n° 5). La première tête (n° 3), mise au jour en 1974, provient du comblement d'un puits mis au jour au nord de l'*insula* 6[113]. La deuxième tête (n° 4) a été découverte en 1886 aux *Conches-Dessus*, au sud de l'*insula* 39[114]. Il est fort vraisemblable qu'elles aient appartenu à des ornements de jardin. Ces deux têtes d'Amour montrent des similitudes avec l'« enfant à l'oie » du Musée du Louvre, inspiré d'un classique hellénistique[115]. Les enfants sont souvent figurés en train de lutter ou de jouer avec des animaux, et beaucoup d'entre eux ornent des fontaines[116]. Ils sont régulièrement représentés comme des enfants joufflus de trois ou quatre ans à la mine enjouée. D'après L. Farrar, ce type de sculptures figurant des enfants, des Amours ou des *putti* pourrait avoir comme fonction de rappeler l'insouciance des tendres années. Il est en outre envisageable que ces statues aient parfois été des portraits de jeunes membres de la famille[117].

Un fragment d'une main de *putto*, connu par d'anciennes représentations, a été trouvé dans le palais de *Derrière la Tour* en 1751[118], dans la grande salle de réception ornée de la mosaïque de Bacchus et Ariane. Si ce type de thématique est populaire dans la décoration des jardins d'agrément, on peut légitimement se demander si cette sculpture ornait plutôt cette pièce d'apparat. Cela n'est pas improbable puisqu'elle s'accorde bien avec la thématique de la mosaïque. M. Bossert propose d'ailleurs de la restituer autour du bassin qui occupe le centre de la pièce, en se fondant sur une comparaison avec la *villa* du *Palat* (Saint-Émilion, Gironde F). Des figures de fontaine entourant un bassin sont également attestées dans la Maison des Amours dorés ou encore dans celle des Vettii à Pompéi[119]. W.F. Jashemski et M. Bossert soulignent également que la sculpture agrémentait aussi l'intérieur des maisons, soit dans l'*atrium*, soit dans la bibliothèque[120].

Les jardins sont souvent un lieu où les Romains aiment recréer une ambiance ou une scène qui leur est chère, comme Cicéron lorsqu'il demande à Atticus de lui recréer l'Académie. Il n'est donc pas étonnant de voir tout un art statuaire non religieux, évoquant ces scènes de la vie, agrémenter les jardins. À Avenches, un fragment d'une figuration d'homme assis – probablement un philosophe ou un poète – a été trouvé en 1851 aux *Conches-Dessus* (n° 8). La partie supérieure de la statuette, qui devait mesurer entre 40 et 45 cm de haut, est manquante. Il est possible de la restituer sur le modèle d'une statue de l'ancienne collection Giustiniani (fig. 41). Comme le souligne M. Bossert, ce type de thématique était répandu dans les jardins d'agrément. Le propriétaire de la *domus* pouvait ainsi faire étal de son éducation, voire exprimer sa préférence pour un courant philosophique[121]. L. Farrar signale que ce genre de personnage, lorsqu'il est placé dans le jardin, a peut-être pour vocation de recréer l'ambiance de l'Académie athénienne, d'un gymnase ou encore d'une palestre[122].

Fig. 41
Statue de poète ou de philosophe assis de l'ancienne collection Giustiniani.

112 Jashemski 1979, p. 131 et Jashemski 1993, p. 211 (n° 421).

113 *Cf. supra*, p. 103, n. 74.

114 Bossert 1983, p. 20.

115 Pasquier 2007, p. 212.

116 Farrar 1996, p. 33-34.

117 Farrar 1996, p. 35.

118 Bossert 2010, p. 124. Voir également Schmidt 1760, p. 48, pl. XIX, n° 1. F.S. Schmidt avait reconnu cette main comme celle d'une femme tenant un vase, qu'il identifiait comme une bacchante. M. Bossert propose plutôt celle d'un enfant qui se rapprocherait de l'exemple d'un *putto* du Vatican tenant une cruche : Bossert 2010, Abb. 107, p. 125.

119 Bossert 2010, p. 157-158. Jashemski 1993, p. 153 (n° 294) et p. 159 (n° 302).

120 Bossert 1983, p. 62. Voir également Bossert 2010, p. 124.

121 Bossert 1983, p. 62.

122 Farrar 1996, p. 35.

Dans la même veine thématique, deux torses ont été mis au jour près du temple de la *Granges des Dîmes*. Il est important, comme le signale M. Bossert, de souligner que leur lieu de découverte, au voisinage d'un four à chaux, ne correspond sans doute pas à leur contexte d'origine[123]. Ces torses se rapprochent des répliques du *Discophoros*, œuvre originale en bronze de Polyclète[124]. Ce type iconographique fonctionne souvent par paire et en miroir dans les jardins romains, comme à Pompéi. Ces deux athlètes qui semblent avoir été créés ensemble pourraient avoir fonctionné comme les deux lutteurs présents dans le jardin à péristyle de la Villa des Papyrus à *Herculanum*, placés en miroir près du bassin (fig. 42)[125]. Ils ont peut-être eu pour vocation de rappeler le gymnase ou encore la palestre.

Les dieux, leur entourage et les mortels sont bien représentés dans les jardins romains, comme l'attestent les sculptures commentées pour la cité des Helvètes. Cependant un autre type de décor, également répandu, est à signaler sur le site d'Avenches. Il s'agit de l'art animalier. Trois sculptures – un chien endormi, un ibis et une grenouille – ont probablement animé et peuplé les jardins privés d'habitations avenchoises.

Près du cimetière actuel, à l'extrémité ouest et en marge des quartiers réguliers, a été découverte une statuette en ronde-bosse représentant un chien endormi (n° 12). Un détail permet d'identifier cette sculpture comme un élément de fontaine, à savoir une perforation de section circulaire, traversant le bloc de sa face inférieure à sa sortie latérale au niveau des pattes antérieures de l'animal, d'où l'eau devait jaillir. Ce chien devait fonctionner en tant qu'élément de fontaine dans un groupe de sculptures. Ce genre de thématique est populaire dans les jardins romains. De récentes fouilles dans ce secteur et la découverte d'une très belle mosaïque en 2018 autorisent à supposer que l'on se trouve là dans un quartier d'habitation opulent, encore mal connu[126]. Ces découvertes permettent aujourd'hui d'imaginer que cette statuette a pu appartenir à un décor de maison et, peut-être, à celui d'un jardin d'agrément[127].

Dans le même registre, un oiseau identifié comme un ibis (n° 10), a été mis au jour en 1908 au lieu-dit *En Prilaz*, dans l'*insula* 32 ou 33, proche du *forum*[128]. Découvert en même temps qu'une mosaïque et un hypocauste, datés du IIIe s. ap. J.-C., cet ibis serait lui daté du Ier s. ap. J.-C., d'après des parallèles pompéiens[129]. Ce type de sculpture, d'inspiration nilotique, est également populaire dans l'ornementation des jardins d'agrément, notamment dans la Maison de M. Lucretius à Pompéi, où des chiens, des ibis et d'autres animaux ornaient les abords du bassin aménagé au centre du jardin et derrière lequel se trouvait un Silène placé dans une grotte (fig. 43)[130].

Il reste encore à signaler la découverte en 1882 d'une grenouille dont seule la provenance avenchoise est mentionnée (n° 11)[131]. Cette sculpture a été identifiée comme un élément de fontaine en raison de la perforation visible au niveau de la bouche de l'animal. Comme le montrent les parallèles proposés par B. Kapossy, la tête de la grenouille devait probablement se redresser, avec la bouche ouverte, d'où l'eau jaillissait (fig. 44).

Fig. 42
Lutteur en bronze de la Villa des Papyrus à Herculanum. *Haut. 118 cm.*

123 Bossert 1983, p. 38, n. 1 (réf. bibliographiques).

124 Farrar 1996, p. 37.

125 Farrar 1996, p. 62.

126 Delbarre-Bärtschi 2018, en partic. p. 194.

127 Chronique des fouilles archéologiques, *BPA* 59, 2018, p. 335-341.

128 Bossert/Fuchs 1989, p. 42-43. Voir également *BPA* 10, 1910, p. 12.

129 Bossert 1983, p. 31. Voir également *BPA* 10, 1910, p. 28-33.

130 Bossert 1983, p. 62, n. 11 : Maison de M. Lucretius (IX, 3, 5/24). Jashemski 1993, p. 231-233.

131 Kapossy 1967 ; Bossert 1983, p. 30-31.

Conclusion

L'habitat privé d'une classe aisée de la population, à Avenches comme ailleurs, place le jardin d'agrément en tant qu'élément central de la *domus*. Le fil conducteur dans le traitement du jardin réside dans cette volonté de représenter la nature, ce «paradis des dieux» où évoluent les satyres et l'entourage de Bacchus, où Diane s'adonne à la chasse, entourée d'animaux tels qu'un chien endormi, une grenouille ou encore un ibis, cet endroit où des figures infantiles – *putti* ou cupidons – créent une ambiance joviale et insouciante. C'est un lieu de plaisir, propice à la réflexion, à la méditation et à la détente. Comme P. Grimal le souligne, le jardin *«a pour mission première d'unir l'architecture, la pierre, le marbre et le ciment au cadre naturel qui les entoure, et de faire une transition entre eux et la 'terre'»*[132].

Cet article qui inclut un catalogue fort de douze rondes-bosses, la plupart en marbre et de belle facture, a le mérite de révéler que les habitants aisés de la cité d'*Aventicum* s'entouraient vraisemblablement de tout le décorum des *domus* romaines et jouissaient certainement de jardins agrémentés de programmes décoratifs composés de sculptures, de mobiliers en pierre, de groupes de fontaines, de mosaïques ou encore de peintures murales.

Le site d'Avenches offre encore de belles perspectives d'étude dans le registre de l'habitat et de son ornementation, tant dans ses espaces intérieurs que dans ses cours et jardins. Ces futures recherches devront nécessairement accompagner l'élaboration des nombreuses fouilles encore inédites réalisées ces dernières décennies dans les quartiers résidentiels d'*Aventicum*.

Fig. 43
Fontaine en forme de niche où prend place un Silène portant une outre. Jardin de la Maison de M. Lucretius à Pompéi.

Fig. 44
Sculpture de fontaine en marbre figurant une grenouille. Musée de Naples.

132 Grimal 1969, p. 437.

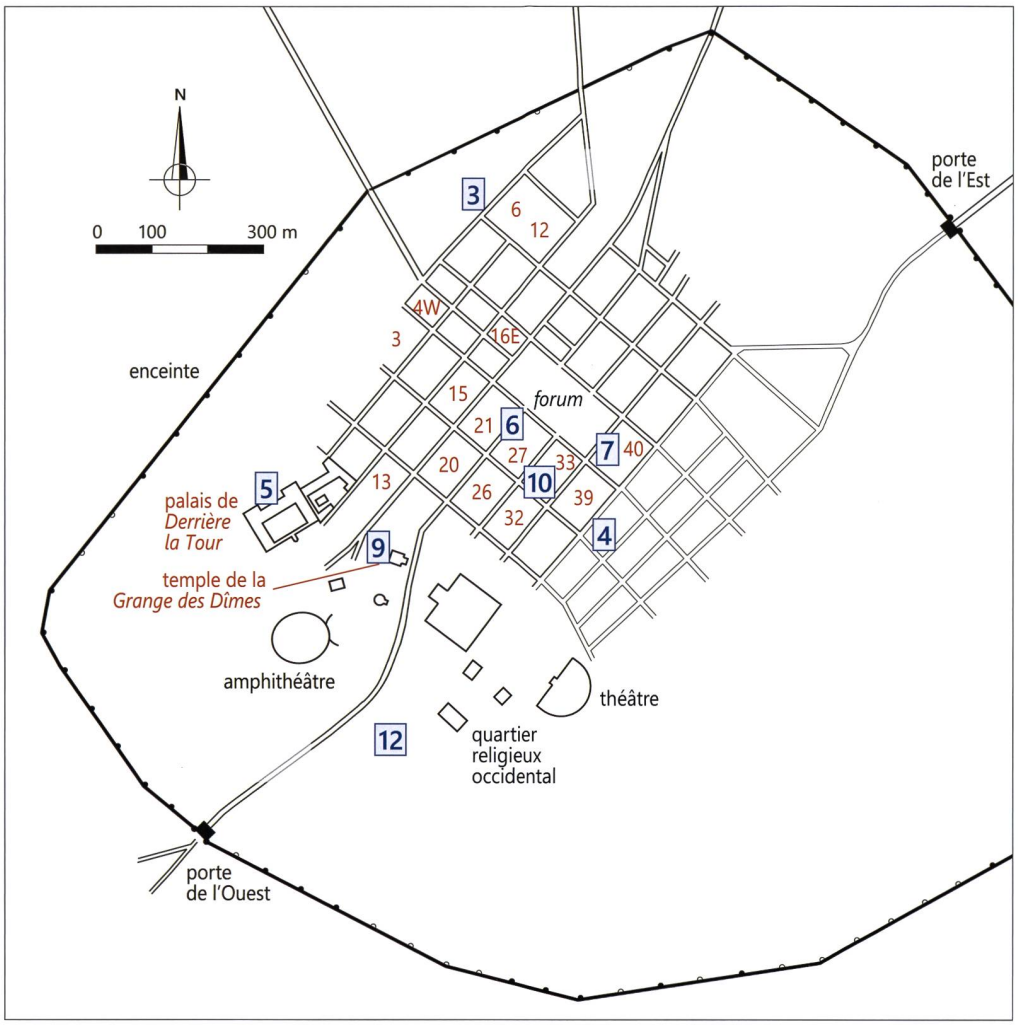


Fig. 45

*Plan schématique d'*Aventicum, *avec les lieux de découverte des éléments statuaires catalogués (rectangles bleus; les n°s 1, 2, 8 et 11 ne sont pas localisés) et l'emplacement des quartiers et monuments mentionnés dans le texte (en rouge). Les chiffres rouges désignent les numéros des* insulae.

Bibliographie

Revues, séries et sigles

AS
Archéologie suisse, Bâle.

BAR
British Archaeological Reports, Oxford.

BPA
Bulletin de l'Association Pro Aventico, Avenches.

CAR
Cahiers d'archéologie romande, Lausanne.

CSIR
Corpus Signorum Imperii Romani.

MRA
Musée romain d'Avenches.

SMRA
Site et Musée romains d'Avenches.

Monographies et articles

Agustoni 2006
C. Agustoni, *Vallon: côté jardin, côté cour* (*Musée romain de Vallon* 2), Fribourg, 2006.

Agustoni/Monnier 2010
C. Agustoni, J. Monnier, *2 mosaïques, 3 jardins et 1 tortue! Le Musée romain de Vallon fête ses 10 ans* (Musée romain de Vallon 4), Fribourg, 2010.

Barbet 1985
A. Barbet, *La peinture murale romaine: les styles décoratifs pompéiens*, Paris, 1985.

Bérard 1974
C. Bérard, Silène porte-van, *BPA* 22, 1974, p. 5-16.

Berg/Kuivalainen 2019
R. Berg, I. Kuivalainen, *Domus Pompeiana M. Lucretii IX, 3, 5.24: the Inscriptions, Works of Art and Finds from the Old and New Excavations* (*Commentationes Humanarum Litterarum* 136), Helsinki, 2019.

Bergmann 2018
B. Bergmann, Frescoes in Roman Gardens, *in:* Jashemski *et al.* (ed.) 2018, p. 278-316.

Bertschin 2018
T. Bertschin, Tuskanische Säulenkapitelle aus *Aventicum*/Avenches. Profilentwicklung, Fundkontexte, Chronologie, *BPA* 59, 2018, p. 205-280.

Blanc *et al.* 1997
P. Blanc, M.-F. Meylan Krause, avec la collaboration d'A. Duvauchelle, A. Hochuli-Gysel, C. Meystre, Nouvelles données sur les origines d'*Aventicum*. Les fouilles de l'*insula* 20 en 1996, *BPA* 39, 1997, p. 29-100.

Bögli *et al.* 1970/1971
H. Bögli *et al.*, *Insula* 16 Est. Rapport sur les fouilles exécutées en 1965/1966, *BPA* 21, 1970/1971, p. 19-39.

Bossert 1983
M. Bossert, *Die Rundskulpturen von Aventicum* (*Acta Bernensia* IX), Bern, 1983.

Bossert 1998a
M. Bossert, *Die figürlichen Reliefs von Aventicum. Mit einem Nachtrag zu «Rundskultpuren von Aventicum»* (*Aventicum* VII; *CAR* 69; *CSIR Schweiz* I.1), Lausanne, 1998.

Bossert 1998b
M. Bossert, *Die figürlichen Baureliefs des Cigognier-Heiligtums in Avenches. Kunsthistorische und ikonologische Einordnung* (*Aventicum* VIII; *CAR* 70; *CSIR Schweiz* I.2), Lausanne, 1998.

Bossert 2002
M. Bossert, *Die figürlichen Skulpturen von Colonia Iulia Equestris* (*Noviodunum* IV; *CAR* 92; *CSIR Schweiz* I.4), Lausanne, 2002.

Bossert 2010
M. Bossert, Die Skulpturen, *in:* Castella/de Pury-Gysel (dir.) 2010, p. 121-158.

Bossert/Fuchs 1989
M. Bossert, M. Fuchs, De l'ancien sur le *forum* d'Avenches, *BPA* 31, 1989, p. 12-105.

Bossert/Neukom 2004
M. Bossert, C. Neukom, *Gallia Narbonensis: Colonia Iulia Vienna: Geneva, Vallis Poenina, Raetia, Italia* (*CSIR Schweiz* II; *Antiqua* 36), Basel, 2004.

Bossert *et al.* 2000
M. Bossert, D. Decrouez, P.-A. Proz, K. Ramseyer, *La pierre en images: Les sculpteurs de Noviodunum entre province et métropole*, catalogue d'exposition, Nyon, 2000.

Bossert-Radtke 1992
C. Bossert-Radtke, *Die figürlichen Rundskulpturen und Reliefs aus Augst und Kaiseraugst* (*Forschungen in Augst* 16; *CSIR Schweiz* III), Augst, 1992.

Bowe 2004
P. Bowe, *Jardins du monde romain*, Paris, 2004.

Castella (dir.) *et al.* 2015
D. Castella (dir.), P. Blanc, M. Flück, Th. Hufschmid, M.-F. Meylan Krause, *Aventicum. Une capitale romaine*, Avenches, 2015.

Castella/de Pury-Gysel (dir.) 2010
D. Castella, A. de Pury-Gysel (dir.), *Le palais de* Derrière la Tour *à Avenches. Vol. 2: Étude des éléments de construction, de décor et du mobilier* (*Aventicum* XVII; *CAR* 118), Lausanne, 2010.

Clarke 1991
J.R. Clarke, *The Houses of Roman Italy, 100 B.C. – A.D. 250. Ritual, Space and Decoration*, Los Angeles/Oxford, 1991.

Commelin 1995
P. Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, 1995.

Cunliffe 1981
B. Cunliffe, Roman Gardens in Britain: A Review of the Evidence, *in:* Macdougall/Jashemski (ed.) 1981, p. 95-108.

Cunliffe 1999
B. Cunliffe, *Fishbourne Roman Palace*, Stroud, 1999.

De Caro 1987
S. de Caro, The Sculptures of the Villa of Poppaea at Oplontis: A Preliminary Report, *in:* MacDougall (ed.) 1987, p. 77-134.

Delbarre-Bärtschi 2018
S. Delbarre-Bärtschi, avec des contributions de S. Bosse Buchanan et D. Castella et la collaboration d'O. Heubi et N. Terrapon, Une mosaïque aux marbres précieux à *Aventicum*/Avenches, *BPA* 59, 2018, p. 159-203.

Divry 2013
G. Divry, L'*otium* dans les résidences de villégiature, en Gaule romaine, *in:* C. Leblond, F. Ferreira (éd.), L'otium. *Loisirs et plaisirs dans le monde romain. De l'objet personnel à l'équipement public.* Actes de la journée doctorale tenue à l'INHA (12 janvier 2012), Paris, 2013, p. 29-40.

Dwyer 1982
E.J. Dwyer, *Pompeian Domestic Sculpture. A Study of Five Pompeian Houses and their Contents* (*Archaeologica* XXVIII), Rome, 1982.

Espérandieu
E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, Paris, 1907-1981, 16 vol.

Farrar 1996
L. Farrar, *Gardens of Italy and the Western Provinces of the Roman Empire. From the 4th Century BC to the 4th Century AD* (*BAR, Intern. Ser.* 650), Oxford, 1996.

Farrar 1998 (2000²)
L. Farrar, *Ancient Roman Gardens*, Stroud, 1998 (2000²).

Farrar 2016
L. Farrar, *Gardens and Gardeners of the Ancient World. History, Myth and Archaeology*, Oxford, 2016.

Fuchs 2010
M. E. Fuchs, Jardins romains au nord des Alpes: entre ville et campagne, *in:* F. Bertholet, K. Reber (éd.), *Jardins antiques. Grèce-Gaule-Rome* (*Regards sur l'Antiquité* 2), Gollion, 2010, p. 115-146.

Gazda 2010
E.K. Gazda, *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*, Ann Arbor, 2010².

Grimal 1943
P. Grimal, *Les jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire: essai sur le naturalisme romain* (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome* 155), Paris, 1943.

Grimal 1969 (1984)
P. Grimal, *Les jardins romains* (*Collection Hier*), Paris, 1969² (1984³).

Grimal 2007
P. Grimal, *Rome et l'amour. Des femmes, des jardins, de la sagesse*, Paris, 2007.

Gros de Beler *et al.* 2009
A. Gros de Beler, B. Marmiroli, A. Renouf, *Jardins et paysages de l'Antiquité: Grèce-Rome*, Arles, 2009.

Hartswick 2018
K.J. Hartswick, Sculpture in Ancient Roman Gardens, *in:* Jashemski *et al.* 2018, p. 341-365.

Hill 1981
D.K. Hill, Some Sculpture from Roman Domestic Gardens, *in:* Macdougall/Jashemski (ed.) 1981, p. 81-94.

Hufschmid 2016
Th. Hufschmid, mit einem Beitrag von M. Buess, Das Forum von *Aventicum* – Neue Erkenntnisse dank neuer Methoden, *BPA* 57, 2016, p. 83-108.

Jashemski 1979
W.F. Jashemski, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*, vol. I, New York, 1979.

Jashemski 1981
W.F. Jashemski, The Campanian Peristyle Garden, *in:* Macdougall/Jashemski (ed.) 1981, p. 29-48.

Jashemski 1987
W.F. Jashemski, Recently Excavated Gardens and Cultivated Land of the Villas at Boscoreale and Oplontis, *in:* MacDougall (ed.) 1987, p. 31-76.

Jashemski 1993
W.F. Jashemski, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius, vol. II: Appendices*, New York, 1993.

Jashemski 2007
W.F. Jashemski, Gardens, *in:* J.J. Dobbins, P.W. Foss (ed.), *The World of Pompeii*, London/New York, 2007, p. 487-498.

Jashemski *et al.* (ed.) 2018
W.F. Jashemski, K.L. Gleason, K.J. Hartswick, A.-A. Malek (ed.), *Gardens of the Roman Empire*, Cambridge/New York, 2018.

Jockey 1996
Ph. Jockey, Le décor sculpté de la maison urbaine en Gaule Narbonnaise, *in: La maison urbaine d'époque romaine en Gaule Narbonnaise et dans les provinces voisines*. Actes du colloque d'Avignon (11-13 novembre 1994) (*La maison urbaine d'époque romaine* 1) Avignon, 1996, p. 195-211.

Kapossy 1967
B. Kapossy, Brunnenfrösche, *BPA* 19, 1967, p. 93-98.

Luginbühl/Monnier/Dubois 2001
Th. Luginbühl, J. Monnier, Y. Dubois *et al.*, *Vie de palais et travail d'esclave. La* villa *romaine d'Orbe-Boscéaz*, Lausanne, 2001.

Macdougall (ed.) 1987
E.B. Macdougall (ed.), *Ancient Roman Villa Gardens*. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture 10, Washington D.C., 1987.

Macdougall/Jashemski (ed.) 1981
E.B. Macdougall, W.F. Jashemski (ed.), *Ancient Roman Villa Gardens*. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture 7, Washington D.C., 1981.

Malek 2013
A.-A. Malek, *Sourcebook for Garden Archaeology. Methods, Techniques, Interpretations and Fields Examples*, Bern/Berlin, 2013.

Malek 2018
A.-A. Malek, Mosaics and Nature in the Roman Domus, *in:* Jashemski *et al.* 2018, p. 317-340.

Morel 1993
J. Morel, Chronique archéologique 1993. 3. Avenches / *Insula* 13, *BPA* 35, 1993, p. 19-21.

Morel 2001
J. Morel, L'habitat, *in:* Avenches, capitale des Helvètes, *AS* 24.2, 2001, p. 40-49.

Morel 2010
J. Morel, *Le palais de* Derrière la Tour *à Avenches. Vol. 1. Bilan de trois siècles de recherches – Chronologie, évolution architecturale, synthèse* (*Aventicum* XVI; *CAR* 117), Lausanne, 2010.

Morel *et al.* 2001
J. Morel, D. Castella, S. Frey-Kupper, Ch. Martin Pruvot, L'*insula* 12 et les quartiers adjacents à Avenches, *BPA* 43, 2001, p. 7-140.

Morvillez 2017
E. Morvillez, «Avec vue sur jardin»: vivre entre nature et paysage dans l'architecture domestique, de Cicéron à Sidoine Apollinaire, *Cahiers «Mondes anciens»* 9, 2017
<http://journals.openedition.org/mondesanciens/1926>.

Neudecker 1988
R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (*Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 9), Mainz am Rhein, 1988.

Neukom 2002
C. Neukom, *Das übrige helvetische Gebiet. Mit einem Nachtrag zu CSIR Schweiz III. Funde in Basel und Liestal* (*CSIR Schweiz* I,7; *Antiqua* 34), Basel, 2002.

Neukom 2016
C. Neukom, La sculpture en ronde-bosse et les bas-reliefs figuratifs, *in*: D. Paunier, Th. Luginbühl *et al.*, *La* villa *romaine d'Orbe-Boscéaz. Genèse et devenir d'un grand domaine rural, vol. 2: Éléments et ornements architecturaux, mobiliers, synthèses* (*Urba* I, 2; *CAR* 162), Lausanne, 2016, p. 144-165.

Pasquier 2007
A. Pasquier, *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre*, Paris, 2007.

Paunier 1996
D. Paunier, L'état des questions en Suisse, *in*: *La maison urbaine d'époque romaine en Gaule Narbonnaise et dans les provinces voisines*. Actes du colloque d'Avignon (11-13 novembre 1994) (*La maison urbaine d'époque romaine* 1) Avignon, 1996, p. 99-115.

Presset 2019
O. Presset, *En Pré-Vert, insula* 3, Chronique des fouilles archéologiques 2019, *BPA* 60, 2019, p. 92-117.

Queyrel 2012
F. Queyrel, Aristippe de Cyrène: le Philosophe du Palais Spada, *in*: *L'hellénisme, d'une rive à l'autre de la Méditerranée*. Mélanges offerts à André Laronde (*De l'archéologie à l'histoire*), Paris, 2012, p. 177-191.

Sauron 2009
G. Sauron, *Dans l'intimité des maîtres du monde: les décors privés des Romains*, Paris, 2009.

Schmidt 1760
F.S. Schmidt, *Recueil d'antiquités trouvées à Avenches, à Culm et en d'autres lieux de la Suisse*, Berne, 1760 (1771[2]).

Secretan 1917
E. Secretan, Fouilles et réfections, *BPA* 13, 1917, p. 11-23.

Van Ossel/Guimier-Sorbets (dir.) 2014
P. Van Ossel, A.-M. Guimier-Sorbets (dir.), *Archéologie des jardins. Analyse des espaces et méthodes d'approche* (*Archéologie et Histoire romaine* 26), Montagnac, 2014.

Vipard 2007
P. Vipard, Maison à péristyle et élites urbaines en Gaule sous l'Empire, *Gallia* 64, 2007, p. 227-277.

Vuichard Pigueron 2003
N. Vuichard Pigueron, Chronique des fouilles archéologiques. 3. Avenches / *En Pré-Vert*, au nord des *insulae* 3-4, *BPA* 45, 2003, p. 168-171.

Crédit des illustrations

Fig. 1, 7, 8, 10, 43
Photos Alexandra Spühler.

Fig. 2
H. Lavagne *et al.* (dir.), *Jeunesse de la beauté. La peinture romaine antique*, Paris, 2001², fig. 113.

Fig. 3
Image Wikimedia Commons: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Fresco%2C_Casa_del_Bracciale_d%27oro.Pompeii.jpg>.

Fig. 4
L. Farrar, *Gardens of Italy and the Western Provinces of the Roman Empire. From the 4th Century BC to the 4th Century AD* (*BAR, Intern. Ser.* 650), Oxford, 1996, pl. 28, p. 113.

Fig. 5
W.F. Jashemski, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius, vol. II: Appendices*, New York, 1993, p. 154, fig. 170.

Fig. 6
W.F. Jashemski, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius, vol. II: Appendices*, New York, 1993, p. 154, fig. 169.

Fig. 9
E.J. Dwyer, *Pompeian Domestic Sculpture. A Study of Five Pompeian Houses and their Contents* (*Archaeologica* XXVIII), Rome, 1982, pl. XII, n° 43a.

Fig. 11, 12, 14, 45
Plans SMRA.

Fig. 13
Restitution Bernard Reymond, SMRA, d'après un dessin de Markus Schaub, Augusta Raurica.

Fig. 15
Restitution Philip Bürli, SMRA.

Fig. 16
D'après P. Blanc, M.-F. Meylan Krause *et al.*, Nouvelles données sur les origines d'*Aventicum*. Les fouilles de l'*insula* 20 en 1996, *BPA* 39, 1997, fig. 3, p. 34 et fig. 4b, p. 37.

Fig. 17, 20, 21, 23, 26, 27, 29, 31, 32, 34, 36, 37
Photos Andreas Schneider, SMRA.

Fig. 18
M. Bossert, *Die Rundskulpturen von Aventicum* (*Acta Bernensia* IX), Bern, 1983, pl. 3, n° 2.

Fig. 19
M. Bossert, *Die Rundskulpturen von Aventicum* (*Acta Bernensia* IX), Bern, 1983, pl. 3, n° 4.

Fig. 22
Image Wikimedia Commons: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Bo%C3%A9thos_de_Chalc%C3%A9doine#/media/Fichier:Child_goose_Louvre_Ma40.jpg>. Musée du Louvre, Paris.

Fig. 24
Dessin tiré de: S. et F.S. Schmidt (Herren von Rossan), *Monumenta Aventicensia annis 1749-51 eruta. Delineata et brevissimis animadversionibus illustrata* (...) (Burgerbibl. Bern. Mss. Hist. Helv. III. 168), Taf. 19;

Gravure tirée de: F.S. Schmidt, *Recueil d'antiquités trouvées à Avenches, à Culm et en d'autres lieux de la Suisse*, Berne, 1760, Abb. S. 79.

Fig. 25
M. Bossert, *Die Rundskulpturen von Aventicum* (*Acta Bernensia* IX), Bern, 1983, pl. 59, n° 3.

Fig. 28
E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, tome II, Paris, 1908, p. 51 (MAP/Académie/CCJ).

Fig. 30
F. Queyrel, Aristippe de Cyrène: le Philosophe du Palais Spada, *in: L'hellénisme, d'une rive à l'autre de la Méditerranée*. Mélanges offerts à André Laronde (*De l'archéologie à l'histoire*), Paris, 2012, p. 186, fig. 1.

Fig. 33
A. Pasquier, *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre*, Paris, 2007, p. 117.

Fig. 35
E.J. Dwyer, *Pompeian Domestic Sculpture. A Study of Five Pompeian Houses and their Contents* (*Archaeologica* XXVIII), Rome, 1982, pl. XII, n°s 44 et 45.

Fig. 38
C. Neukom, La sculpture en ronde-bosse et les bas-reliefs figuratifs, *in:* D. Paunier, Th. Luginbühl *et al.*, *La* villa *romaine d'Orbe*-Boscéaz. *Genèse et devenir d'un grand domaine rural, vol. 2: Éléments et ornements architecturaux, mobiliers, synthèses* (*Urba* I, 2; *CAR* 162), Lausanne, 2016, p. 156, fig. 497.

Fig. 39
M. Bossert, D. Decrouez, P.-A. Proz, K. Ramseyer, *La pierre en images: Les sculpteurs de Noviodunum entre province et métropole*, catalogue d'exposition, Nyon, 2000, p. 15, fig. 16.

Fig. 40
W.F. Jashemski, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius, vol. II: Appendices*, New York, 1993, p. 156, fig. 176.

Fig. 41
M. Bossert, *Die Rundskulpturen von Aventicum* (*Acta Bernensia* IX), Bern, 1983, pl. 22, n° 2.

Fig. 42
W.F. Jashemski, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius, vol. II: Appendices*, New York, 1993, p. 303, fig. 346.

Fig. 44
B. Kapossy, Brunnenfrösche, *BPA* 19, 1967, p. 93, fig. 3.